BH
203
.M38
1919

AUX
STOR
1

LIBRARY
Brigham Young University

701
M37s

48160

Y
NIVERSITY
H

Preis dieses Bandes

M. 2.50

zuzüglich Teuerungszuschlag

Die ständig wachsenden Herstellungskosten und die Ausdehnung einzelner Bände zwingen uns, die Preise weiterer Bände und neuer Auflagen wie bei allen anderen Werken einzeln festzusetzen

701
M57d

Wissenschaft und Bildung
Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens
124

System der Ästhetik

Von

Ernst Neumann †
Professor am allgemeinen Vorlesungswesen in Hamburg

Dritte, unveränderte Auflage

48160
23

1919
Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Alle Rechte vorbehalten.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Ohlenrothsche Buchdruckerei
Georg Richters
Erfurt

Vorwort.

Es liegt mir viel daran, daß dieses Bändchen nicht nur philosophisch gebildeten Lesern und Fachgenossen zugänglich wird; deshalb habe ich einige abstrakte, für die Ästhetik mehr in formaler und methodischer als in inhaltlicher Hinsicht wichtige Probleme an den Schluß des Ganzen gestellt. Sie werden leichter verstanden, wenn der Leser den Gedankengang des Buches vor Augen hat. Den Inhalt der beiden Schlußkapitel denke ich bald an anderer Stelle ausführlicher zu behandeln, da die vorliegende sehr kurze Darstellung ihn vielleicht etwas zu dogmatisch erscheinen läßt.

Hamburg, Dezember 1913.

E. Meumann.

Inhaltsverzeichnis.

Seite

Vorwort 3

Einleitung 7

Erstes Kapitel. Die Aufgabe der Ästhetik und ihr Verhältnis zur Kunst 9

Möglichkeit eines Systems der Ästhetik 9. Die empirisch forschende Ästhetik im Unterschiede von der spekulativen und normativen 10. Notwendigkeit der Anwendung auf die Kunst der Gegenwart 10. Mißtrauen gegen die Ästhetik und seine Ursachen 11. Bedenken der Künstler gegen die Ästhetik 12 ff. Bedenken der Laien gegen die Ästhetik 18 ff. Überwindung dieser Bedenken.

Zweites Kapitel. Die Kunsttätigkeit (das künstlerische Schaffen und das künstlerische Kulturstreben) 30

Methoden zur Erforschung des künstlerischen Schaffens (Selbstaussagen der Künstler; Erhebungen; biographische Methode; Psychographie der Künstler; Pathographie; experimentelle Analyse des künstlerischen Schaffens; vergleichende Kunstforschung) 30 ff.

Drittes Kapitel. Die Analyse des künstlerischen Schaffens 40

Aufgaben dieser Analyse 40 f. Motive des künstlerischen Schaffens 41 ff. Persönliche und außerpersönliche Motive 42. Allgemeine künstlerische und individuelle Motive 43. Die Bedeutung des gefühlsbetonten Erlebnisses 44 ff. Das Ausdrucksmotiv und seine psychologische Erforschung 46 ff. Zweifache Natur des Gefühlsausdrucks 48. Die Kunst ist nicht „Ausdruck" 50. Gegensatz des Strebens nach Ausdruck und des Strebens nach Form 51 ff. Positive Bedeutung des Ausdrucksstrebens für die Kunsttätigkeit 52 ff. Das Werkmotiv und das Formmotiv 57 ff. Einschränkung des Ausdrucksstrebens durch das Streben nach Form 58 ff. „Ausdruckskultur" 62. Entwicklung Richard Wagners unter dem Gesichtspunkt dieser zwei Hauptmotive betrachtet 62 ff. Auflösende und neuschaffende Tendenz des Ausdrucksstrebens 64 ff. Drei mögliche Verhältnisse zwischen diesen beiden Motiven 65 ff. Die moderne Kunst, unter dem Gesichtspunkt dieser Motive betrachtet 68 ff. Der Impressionismus 68. Kunstgewerbe und Architektur der Gegenwart 69. Futurismus, Expressionismus, Symbolismus unter dem Gesichtspunkt des Strebens nach gesteigertem Ausdruck und des Mangels an Formstreben 70 ff. Der psychologische Grundirrtum dieser Richtungen 73 f.

Seite

Viertes Kapitel. Die weiteren Motive des künstlerischen Schaffens 75

Die Begabung des Künstlers 75. Einfluß seiner Persönlichkeit 76 ff. Sein Verhältnis zum Leben (Lebensbejahung und Lebensverneinung des Künstlers) 78 ff. Doppelcharakter aller Kunst: sie ist zugleich Lebensbejahung und Lebensverneinung 80. Einfluß individueller Einseitigkeiten auf die Entstehung von Kunstrichtungen 81 ff. Entartung der modernen Malerei 82. Entartung der modernen Lyrik 84 ff. Empirische Erklärung solcher Erscheinungen 87 ff. Einfluß außerpersönlicher Motive auf die Kunst 89 ff. Einfluß der Kultur und ihrer Ansprüche an die Kunst 90 ff. Einfluß der Technik und des sozialen Lebens 94 f.

Fünftes Kapitel. Die psychologische Analyse des ästhetischen Gefallens und Urteilens 96

Zusammenhang des ästhetischen Genießens mit dem künstlerischen Schaffen 96 ff. Historische Bemerkungen 97 ff. Die Einfühlungstheorie 101 ff. Zeitliche Zerlegung des ästhetischen Eindrucks 107 ff. Stadien des ästhetischen Genießens 108. Ästhetisch-genießendes und ästhetisch-kritisches Verhalten 109. Zweifache „Unmittelbarkeit" des ästhetischen Urteils 110. Untersuchung der ästhetischen „Bildung" (Stufen der ä. B.) 110 ff. Merkmale des ästhetischen Genießens und Urteilens 113 ff.

Sechstes Kapitel. Über normative und objektive Verhältnisse des ästhetischen Urteils 116

Möglichkeit von Normen für das ästhetische Gefallen und Urteilen 116 ff. Drei Hauptquellen solcher Normen 117. Beispiele für objektive Normen 117 ff.

Siebentes Kapitel. Das spezifisch „Ästhetische". Die Einteilung der Künste. Die ästhetischen Kategorien 126

Künstlerische Formen und Zweckformen 128 ff. Die Stilformen 129. Schönheit und Zweckmäßigkeit 130 ff. System der Künste 135 ff. Ästhetische Kategorien 134 ff.

Einleitung.

In diesem kurzen Abriß eines Systems der Ästhetik versuche ich die ganze Ästhetik aus einem Grundgedanken heraus zu entwickeln. Das, was tatsächlich die Welt der Kunst und des Schönen hervorgebracht hat, muß auch der Ausgangspunkt und der maßgebende Gesichtspunkt für unser theoretisches Verständnis dieser Lebensgebiete sein; das ist aber das Schaffen des Künstlers und das System der elementaren Motive, aus denen menschliche Kunsttätigkeit hervorgeht. Diese selbst und das Produkt dieses Schaffens, das künstlerische Werk, sind dann auch wieder die bestimmenden Ursachen geworden für das ästhetische Genießen und Gefallen, das nur in seiner Abhängigkeit von dem objektiven Tatbestande der Kunst (und des Natureindrucks) verstanden werden kann. Daher bin ich auch der Überzeugung, daß die rein psychologische Ästhetik gegenüber den Hauptfragen der Ästhetik wie der Kunstwissenschaften hilflos dasteht; die objektiven Grundlagen sind für die Bestimmung der Eigenart des ästhetischen Genießens und Urteilens und für das Zustandekommen der Abarten des „Schönen" (richtiger des „ästhetisch Wirksamen") die maßgebenden, und diese kann der Psychologe mit seinen Mitteln nicht nachweisen.

Daraus folgt, daß wir um so tiefer in das wissenschaftliche Verständnis der künstlerischen und ästhetischen Lebensgebiete eindringen, je mehr wir die letzten Motive aller Kunsttätigkeit des Menschen nachweisen, denn durch sie ist das ganze Lebensgebiet der Kunst und des Schönen bestimmt. Sie sind aber für den Ästhetiker ein objektiver Tatbestand, den wir nur durch ein Zusammenarbeiten zahlreicher nicht-psychologischer Untersuchungen finden können, wie der kunstgeschichtlichen, der vergleichend-kulturgeschichtlichen, der biographischen und der kunstanalytischen Methode. Die Motive des Kunstschaffens stammen nur zum Teil aus der Anlage des Menschen, sie sind in hohem Maße objektiv und rein zeitlich bedingt. Die Ästhetik ist also

die Wissenschaft von einem bestimmten Lebensgebiet; alle solche Wissenschaften haben einen objektiven und einen subjektiven Bestandteil und verlangen eine geeignete Vereinigung objektiver und subjektiv-psychologischer Betrachtungsweise; derjenige Gesichtspunkt muß aber für solche Wissenschaften der maßgebende sein, der auch im Leben den maßgebenden und primären bildet.

Damit ist auch die Stellung der „psychologischen Ästhetik" in dem Ganzen des ästhetischen Systems bestimmt. Die psychologische Betrachtungsweise muß die Dienerin dieses komplexen Lebensgesichtspunktes sein, sie ist eine Hilfsbetrachtung, nicht die Hauptuntersuchung. Sie hat da einzutreten, wo wir uns die rein subjektiven Bestandteile dieses Lebensgebietes klar machen müssen: die geistigen Vorgänge im künstlerisch genießenden und urteilenden Menschen und die psychischen Prozesse, in denen sich die Motive der Kunsttätigkeit umsetzen in künstlerisches Schaffen.

Die Vorgänge im ästhetisch genießenden und urteilenden Menschen sind nun aber wieder nichts anderes als ein individuell geprägtes Nacherleben der Motive des Kunstschaffens oder der produzierenden Kunsttätigkeit und ihrer Werke, sie können daher auch nur aus diesen endgültig verstanden werden, daher fallen auch sie nur zum Teil in den Bereich des psychologischen Ästhetikers.

Von diesem Gedanken aus das Ganze der Ästhetik einheitlich zu entwickeln, das ist die eine Absicht dieses Abrisses.

Damit verbinde ich weiter die Absicht, eine enge Verknüpfung herzustellen zwischen ästhetischer Betrachtung und dem künstlerischen Leben der Gegenwart. Schritt für Schritt habe ich die Belege und die Tatsachen, aus denen die Hauptgesichtspunkte gewonnen werden, aus der Kunst der Gegenwart geschöpft, und ich glaube damit zugleich einige Beiträge zum tieferen Verständnis der „modernen" Kunstbewegung erbracht zu haben. Die zahlreichen vergleichenden Seitenblicke auf die Kunst der Vergangenheit sollen den allgemeinen Charakter der heute wirksamen Motive des Kunstschaffens erläutern und bestätigen.

Wenn man von einem solchen Zurückgehen auf die allgemeinen, allezeit wirksamen Motive aller Kunsttätigkeit aus auf die „moderne" Kunst blickt, so erscheint diese durchweg als eine Abirrung von dem, was wahrhaft künstlerisch ist, und ich halte eine kritische Selbstbesinnung über diesen Grundcharakter aller

künstlerischen Motive für das einzige Mittel zur Rückkehr aus dem unkünstlerischen Experimentieren und Ausprobieren zu dem, was wirklich das in sich abgeschlossene und abgeklärte Kunstwerk ist. Zu dieser kritischen Betrachtung wird uns sogleich das erste Kapitel hinführen.

Erstes Kapitel.

Die Aufgabe der Ästhetik und ihr Verhältnis zur Kunst.

Die Aufgabe der Ästhetik ist allein darin zu suchen, daß sie das ganze Lebensgebiet der Kunst und des Kunstschaffens und Kunstgenießens unserem *Verständnis* näher bringen soll. Sie soll weder Vorschriften für den Künstler aufstellen, noch ein allezeit gültiges Kunstideal entwickeln, noch den Geschmack und das Urteil des kunstgenießenden Laien regulieren; sondern allen Tatsachen der Kunst und des Kunstschaffens und Genießens gegenüber hat sie die Rolle einer empirischen Forschung zu spielen, die uns dieses eigenartige Lebensgebiet von einheitlichen Gesichtspunkten aus darstellt und erklärt.

Zu dem ästhetischen Lebensgebiet rechnen wir aber *vier* große und wichtige Lebenserscheinungen: die *Tätigkeit des Kunstschaffens*, sein *Produkt*: *das Kunstwerk*, das *Genießen* des Kunstwerks und die ästhetischen Werturteile (Urteile der Billigung und Mißbilligung, die es hervorbringt), und endlich die Durchdringung unseres ganzen Lebens mit künstlerisch schöner Form: die ästhetische oder künstlerische *Kultur*.

Ein *System* der Ästhetik erhalten wir dann, wenn wir dieses ganze Lebensgebiet von einem einheitlichen Gesichtspunkte aus verständlich machen. Dieser Gesichtspunkt kann (wie schon in der Einleitung erwähnt wurde) nur denjenigen Tatsachen entlehnt sein, aus denen auch rein tatsächlich dieses Lebensgebiet *entsteht*: das ist das künstlerische Schaffen oder, allgemeiner gesprochen, die produktive Kunsttätigkeit des Menschen. Es ist eine Hauptaufgabe der folgenden Ausführungen, zu zeigen, daß wir wirklich nur von diesem Gesichtspunkte aus zu einer vollkommen einheitlichen Auffassung des ästhetischen Lebensgebietes gelangen. Dabei wollen wir vorläufig von genaueren, schulmäßigen Definitionen, was man unter „ästhetisch“ oder unter „schön“ usw. zu verstehen hat, absehen, und uns an den allgemeinen Sprach-

gebrauch halten. Erst wenn wir sehen, daß dieser bei einem der vorhin genannten vier Hauptgebiete der ästhetischen Untersuchung kein einheitlicher ist, müssen wir die Vieldeutigkeit der üblichen Bezeichnungen beseitigen. Die volle wissenschaftliche Bedeutung der ästhetischen Grundbegriffe soll aber immer erst durch die empirische Untersuchung selbst gewonnen werden.

Nur eine solche, von allen Vorschriften und Normen absehende, empirisch forschende Ästhetik, die zugleich ihre Aufgabe in diesem weiten Umfang nimmt, kann uns auch zu einem vollen Verständnis der Kunst und des künstlerischen Schaffens und Genießens führen — das soll in unseren Eingangsbetrachtungen noch genauer gezeigt werden, in denen wir das Verhältnis des Ästhetikers zum Künstler wie zum ästhetisch genießenden Publikum genauer feststellen wollen. Die Probe darauf, ob uns das gelingt, soll in den folgenden Ausführungen vor allem an der Kunst der Gegenwart gemacht werden, d. h. an dem Versuch, die uns zunächstliegende Kunst zu verstehen. Niemand, der die künstlerische Bewegung der Gegenwart aufmerksam verfolgt, kann im Zweifel sein, daß gerade unserer Kunst gegenüber eine Besinnung darüber nottut, worin die letzten Wurzeln aller Kunst liegen, was wir überhaupt als Kunst im Gegensatz zu sonstiger Darstellungsweise zu bezeichnen haben, und wie uns die Erforschung der letzten und bleibenden Motive aller Kunsttätigkeit des Menschen zu einer Abgrenzung der Kunst gegen andere Lebensgebiete verhelfen kann.

Denn die Kunst der Gegenwart erscheint allseitig in einem Auflösungsprozeß begriffen. In einem Auflösungsprozeß in mehrfachem Sinne: das fertige, in sich abgeschlossene „Werk", in dem früher der Künstler den Schlußstein langer und mühevoller Arbeit sah, löst sich auf in ein Experimentieren und Ausprobieren neuer Kunstmittel; Probieren ist aber kein künstlerisches Schaffen, sondern höchstens sein Vorstadium, und „Versuche" sind keine Kunstwerke, sondern im besten Falle Elemente eines solchen. Aber weiter: die angewandte Kunst löst sich vielfach in reines Handwerk auf. Wenn man auf alle künstlerische Form verzichtet und nur den Zweck eines kunstgewerblichen Gegenstandes maßgebend sein läßt, so treibt man Handwerk, aber keine Kunst. Das Produkt solcher Tätigkeit fällt dann unter den Gesichtspunkt des Praktisch-Brauchbaren und Zweckmäßigen; ob es zugleich künstlerisch wertvoll ist, das

ist dabei dem Zufall anheimgegeben oder im besten Falle ein „Nebenerfolg". Endlich lösen sich die einzelnen Künste auf, indem sie in völliger Verkennung ihrer Grenzen mit Mitteln zu arbeiten suchen, die ihnen nicht zukommen — und das erzeugt dabei um so schlimmere Stümpereien, als den modernen Künstlern meist die Kenntnisse und die technische und wissenschaftliche Bildung fehlen, auf Grund deren man allein die Wirkung von Kunstmitteln, wie Farben, Tönen, Geräuschen, Tastqualitäten beurteilen kann.

Die Malerei soll nicht bloß Farben, sondern womöglich auch Töne und Geräusche „malen" und greift dann in die Musik über, der Künstler gibt sich nicht mehr die Mühe, eine Bewegung dadurch darzustellen, daß er bloß einen möglichst ausdrucksvollen und geschickt gewählten Moment herausfindet — der moderne Maler versucht alle einzelnen Phasen eines Bewegungsvorganges gleichzeitig darzustellen und sie nebeneinander auf die Leinwand zu bringen — er greift damit über in die Dicht-(Wort-)kunst, die allein imstande ist, ein Ereignis sukzessiv zu entwickeln. Die Verskunst — mit Vorliebe heutzutage „Versschriftstellerei" genannt — soll mit Worten zeichnen und malen. Die Musik soll mit Tönen Farben- und Lichteffekte darstellen — womöglich unter Benutzung des sog. „Farbenhörens" (der Audition colorée); d. h. also im allgemeinen: an Stelle des Strebens nach sicherer Erkenntnis dessen, was eine Kunst mit ihren eigentümlichen Mitteln leisten kann, ist die individuelle Willkür des einzelnen Künstlers und manchmal auch die des einzelnen Stümpers getreten. Die Folge davon ist in unserer gegenwärtigen Kunst eine Tendenz zur Auflösung aller bestimmten Formen und Formengesetze und eine Überschreitung dessen, was eine Kunst mit ihren eigenen Mitteln leisten kann.

Gegenüber einer solchen Bewegung ist es zeitgemäß, sich einmal wieder auf die Grundgesetze aller Kunst und auf die letzten Motive alles künstlerischen Schaffens zu besinnen, und es ist die Sache des Ästhetikers, das auszuführen.

Nun ist aber leider die Ästhetik selbst in weiten Kreisen der Künstler und des gebildeten Publikums in Mißkredit gekommen, und es haben sich allerlei Vorurteile gegen sie verbreitet. Wir müssen deshalb zunächst einmal diese Vorurteile, die sämtlich auf falschen Auffassungen der Aufgabe der Ästhetik beruhen,

zu zerstreuen suchen, um dann die Aufgabe der Ästhetik näher zu bestimmen.

Der Zweifel an dem Werte der Ästhetik ist ausgegangen teils von den Künstlern selbst, teils von dem gebildeten Publikum, teils auch von den Philosophen.

Hören wir zunächst einmal die Bedenken der Künstler gegen die Ästhetik an. Sie sind zum Teil von den größten und genialsten Künstlern der letzten zwei Jahrhunderte ausgesprochen worden, so von Goethe und Schiller, von Grillparzer, von Gottfried Semper.

Wenn wir uns die Aussprüche dieser Künstler über die Ästhetik näher ansehen, so bemerken wir leicht, daß in ihnen zwei verschiedene Typen künstlerischer Begabung oder zwei verschieden geartete Künstlernaturen zutage treten. Die einen verwerfen alle ästhetische Reflexion, ja alles systematische Nachdenken über Kunst und künstlerisches Schaffen und ganz besonders jede Aufstellung von begrifflich klar formulierten Zielen der Kunst und von logisch festgestellten ästhetischen Prinzipien, Grundsätzen und Normen für ihr künstlerisches Schaffen.

Der Grund, den sie gegen die Ästhetik anführen, ist der: Alles künstlerische Schaffen sei eine ganz naive und instinktive Tätigkeit; der wahre Künstler lasse sich nur von seinen künstlerischen Neigungen und von dunkel geahnten Motiven treiben, er entwickele einfach in seinem allmählichen künstlerischen Fortschritt das, was in seiner Persönlichkeit und ihrer künstlerischen Anlage sozusagen prädisponiert ist, wie mit einer inneren Naturnotwendigkeit. Nicht selten haben bedeutende Künstler behauptet, die Entwicklung jedes wahren Künstlers sei der naturnotwendige Entwicklungsgang einer originalen künstlerischen Persönlichkeit, und alle wahrhaft große Kunst komme dadurch zustande, daß sich eine kraftvolle und originale Künstlerpersönlichkeit in ihren Werken zum Ausdruck bringe. Dagegen sollen klar formulierte Grundsätze und Ziele des künstlerischen Schaffens zum Teil dem Künstler nichts nützen, zum Teil ihm sogar schaden. Sie nützen ihm nichts — so behauptet man —, weil sie ihm nichts geben können, das nicht schon in ihm liegt, und sie schaden ihm sogar manchmal, weil sie ihn ablenken von der Entwicklung seiner Eigenart; ja, die ästhetische Reflexion — so behauptet man — soll die künstlerische Naivität, Ursprünglichkeit und die

Begeisterungsfähigkeit des Künstlers geradezu aufheben. Die Klarheit des Denkens soll ja nach einer weitverbreiteten Auffassung in einem natürlichen und unversöhnlichen Gegensatz stehen zu allem rein phantasie- und gefühlsmäßigen Schaffen; das künstlerische Schaffen ist nun aber einmal, wie es scheint, ein rein phantasie- und gefühlsmäßiges und damit von verstandesmäßiger Reflexion relativ unabhängig.

Dieses Bedenken scheint durch manche Tatsachen gerechtfertigt zu werden. Es ist nämlich keine Frage, daß künstlerische und wissenschaftliche Begabung sich in einem gewissen Maße ausschließen. Den Beweis dafür haben wir darin, daß die bedeutenden Männer der Wissenschaft, insbesondere Mathematiker, Philosophen und Naturforscher, fast nie begabte Dichter gewesen sind. Albrecht von Haller (der größte Physiologe des 18. Jahrhunderts), Kant, Schopenhauer, Lotze haben uns eine Anzahl sehr mäßiger Gedichte überlassen, ja Haller hat geradezu eine typisch unkünstlerische Dichtungsart, die von Lessing mit Recht getadelt wird, *Beschreibung* von Naturdingen geschaffen, und die Gedichte Kants sind nicht leicht an Trockenheit und Unbeholfenheit der Form zu übertreffen; andererseits sind bedeutende Dichter entgleist, wenn sie sich auf das Gebiet der wissenschaftlichen Reflexion begaben, wie Goethe mit seiner Farbenlehre und seinem Streit mit Newton oder Richard Wagner mit seinen politischen und sozialen Theorien.

Dieses aus der Naivität des Künstlers geschöpfte Bedenken gegen die Ästhetik pflegen diejenigen Künstlernaturen auszusprechen, die *selbst* vollkommen naiv und instinktiv schaffende Künstler sind; Grillparzer gehörte zu ihnen und in seiner Jugend auch Goethe, der erst später — besonders unter dem Einfluß von Schiller — sich auch ästhetischer Reflexion zuwandte. Solche Künstler verwerfen alle Ästhetik, weil sie ihrem persönlichen Wesen zuwider ist.

Allein das ist doch ein recht engherziger Standpunkt! Die Ästhetik ist nicht bloß für den Künstler da, wir treiben gar nicht Ästhetik, um den Künstler in seiner Arbeit zu fördern. Keine Wissenschaft stellt sich ausschließlich in den Dienst der praktischen Interessen eines bestimmten Berufes oder Standes. Vielmehr treiben wir Ästhetik in erster Linie *um des wissenschaftlichen Fortschritts, der allgemeinen Erkenntnis willen*; unser gesamtes Erkenntnisstreben drängt uns, auch vor der Kunst

nicht haltzumachen, sondern uns über ihr Wesen und ihre Bedeutung für unser Leben ebenso klar zu werden wie über alle anderen Seiten unseres Lebens. Wenn es also dem persönlichen Wesen einzelner Künstler zuwider ist, sich über Grundsätze und Ziele ihres Schaffens klar zu werden, so mögen sie die Beschäftigung mit ästhetischer Reflexion vermeiden, aber die Ästhetik ist nicht bloß für einzelne Künstler da, sondern für die denkende Menschheit überhaupt.

Nun gibt es aber eine zweite Gruppe von Künstlernaturen, die ebenfalls gelegentlich gegen die Ästhetik Stellung genommen haben, die aber trotzdem selbst auf den Bahnen des Ästhetikers wandeln, indem sie das lebhafte Bedürfnis haben, sich über das, was sie zunächst mehr ahnend und fühlend, mehr instinktiv und naiv tun, nachträglich klar zu werden und sich insbesondere die Ziele ihres Schaffens, manchmal aber auch die theoretischen Grundlagen der einzelnen von ihnen verwendeten Kunstmittel vollkommen klarzumachen.

Ja, diese ästhetischen Reflexionen der Künstler selbst sind zum Teil von der allergrößten Bedeutung für unsere Kultur und für die Entwicklung der Künste geworden. Ich erinnere an Goethes und Schillers Reflexionen über das klassische Kunstideal der Antike, an Lessings Ideen über die ästhetische Erziehung der Menschheit, an Richard Wagners Gedanken über die Oper als Gesamtkunstwerk, an Gottfried Sempers Forschungen über Stil und Stilgesetze der Kunst, an Max Klingers Ausführungen über die Griffelkunst, an Adolf Hildebrandts Ausführungen über die Form in der Skulptur, an Tolstois Gedanken über die Musik.

Wie ist es nun möglich, daß gerade solche Künstler, die eigentlich selbst Ästhetiker sind, auch gelegentlich gegen die Ästhetik Stellung genommen haben; was haben sie gegen die Arbeit des Ästhetikers einzuwenden? Es ist wichtig, sich darüber klar zu werden, denn gerade dadurch werden wir die wirkliche Aufgabe der Ästhetik leichter erfassen können.

Es sind in der Regel drei Einwände, die der reflektierende Künstler gegen die Ästhetik vorbringt: 1. die Ästhetik wolle dem Künstler Vorschriften machen, Vorschriften über das, was wahre Kunst sei, was die Ziele aller wahren Kunst sein müßten, und insbesondere darüber, welche Regeln der Künstler bei seinem Schaffen zu befolgen habe. Nun sei aber die erste Voraussetzung und Bedingung aller wahren Kunst darin zu suchen, daß der

Künstler nur seinem eigenen Gesetz folge; was der Künstler vermöge seiner Individualität und seiner künstlerischen Erfahrung für wichtig halte, das sei allein für ihn maßgebend.

Das ist nun eine ganz irrtümliche Auffassung von der Aufgabe der Ästhetik; wenigstens von unserer heutigen Ästhetik, obwohl wir zugeben müssen, daß dieses Bedenken gegenüber der älteren spekulativen und normativen Ästhetik in manchen Punkten zutrifft; ja, wir können sogar zur Entschuldigung der Ästhetiker sagen, daß die ästhetische Reflexion der Künstler nicht selten weit mehr den Charakter von Vorschriften für das künstlerische Schaffen angenommen hat als die Ästhetik der Philosophen — man denke an Schillers und Goethes künstlerische Forderungen, an die Einseitigkeit, mit der sie antike Kunstideale festhielten und an die Unduldsamkeit des alternden Goethe gegen neu aufkommende modernere Dichter, wie gegen Kleist. Es wird meine Hauptaufgabe sein, zu zeigen, daß die gegenwärtige Ästhetik keine Vorschriften machen will, weder dem Künstler noch dem ästhetisch genießenden Laien, sondern daß sie einfach eine Forschung ist, sie ist eine empirische Forschung, wie alle andere Wissenschaft, die es mit einem Tatsachengebiete zu tun hat. Als solche will sie in erster Linie erforschen, was die Kunst und das künstlerische Schaffen tatsächlich ist, welchen Entwicklungsgang die Kunst genommen hat, welche Beweggründe den Künstler tatsächlich zu seinem Schaffen treiben, welchen psychologischen Gesetzen sein Schaffen tatsächlich folgt u. dgl. m.; die Aufstellung von Vorschriften aber, die die Freiheit des Künstlers innerhalb des künstlerischen Schaffens selbst beeinträchtigten könnten, betrachtet sie eben deshalb nicht als ihre Aufgabe. Kurz, über dieses Bedenken können wir hinweggehen, denn es beruht auf einer veralteten Auffassung der Ästhetik. Aber wir müssen zugeben, daß es Ästhetiker gegeben hat, die diese falsche Auffassung der Ästhetik selbst verbreitet haben: Es war die Richtung der spekulativen Ästhetik des vorigen Jahrhunderts, deren Höhepunkt wir in Hegel und Friedrich Theodor Vischer zu sehen haben. Diese glaubten, sie könnten das absolute Wesen der Kunst und des künstlerischen Schaffens ein für allemal logisch bestimmen (durch logische Ableitung der allgemeinsten ästhetischen Begriffe). Wenn die Ästhetik das aber wirklich könnte, so könnte sie auch dem Künstler ein für allemal mit zwingender

Notwendigkeit vorschreiben, was das Wesen der Kunst ist. Wenn wir dieses aber kennen, so müssen sich auch absolut unverbrüchliche Regeln und Normen für das aufstellen lassen, was der Künstler tun muß, um dieses absolute Wesen der Kunst zu erreichen. Allein dieser Versuch scheitert — ganz abgesehen von der Unzulänglichkeit der spekulativen Methode — schon allein an dem individuellen Moment aller künstlerischen Tätigkeit und jedes einzelnen Kunstwerks und weiter daran, daß künstlerische Ideale ebenso wie alle anderen menschlichen sich entwickelnde und fortgesetzt verändernde sind. Diese spekulative Ästhetik hat sich überlebt, für unsere Zeit ist sie bedeutungslos geworden.

Schwieriger und für den Ästhetiker gefährlicher ist ein zweiter Einwand, den gerade ästhetisch reflektierende Künstler gegen die Ästhetik erhoben haben, z. B. Gottfried Semper. Der Ästhetiker, so behaupten sie, ist im seltensten Falle zugleich ein Künstler; um die Kunst zu verstehen, muß man aber selbst Künstler sein. Was gehört z. B. nicht alles dazu, um eine Kunst wie die Architektur richtig zu beurteilen oder um über den Aufbau eines großen musikalischen Kunstwerks klar zu sein, wie eine Symphonie oder eine Oper! Wie viele Ästhetiker haben die Spezialkenntnisse besessen, aus denen allein ein solches Kunstwerk vollkommen verständlich wird?

Hiermit ist in der Tat eine große Gefahr und eine nicht minder große Schwierigkeit der wissenschaftlichen Ästhetik berührt worden. Es ist keine Frage, daß der Ästhetiker gründlich mit der Kunst vertraut sein muß, wenn er nicht in dilettantisches Gerede verfallen soll. Aber dazu verhilft uns eben unsere rein forschende Ästhetik, die mit empirischen Methoden nur das zu ergründen sucht, was die Kunst ist und was sie für das gesamte geistige und kulturelle Streben der Menschheit zu bedeuten hat und was der Künstler tatsächlich ausführt. Für eine solche rein forschende Ästhetik bezeichnet dieser Einwand wohl eine Schwierigkeit, aber kein prinzipielles Hindernis, denn alles was zur Kunst und zum künstlerischen Schaffen gehört, ist der empirischen Forschung zugänglich. Aber selbst für den Fall, daß es gilt Kunstwerke zu beurteilen, braucht man nicht ausübender Künstler zu sein. Um z. B. zu wissen, ob ein Gemälde, ein lyrisches Gedicht künstlerisch wertlos ist oder ästhetisch wertvolle Eigenschaften hat, dazu gehört nur Vertiefung in das Kunstwerk, ein hoher Grad von künstlerischer Empfänglichkeit und eine gewisse Kenntnis der

Mittel und Materialien (im weitesten Sinne des Wortes), mit denen der Künstler arbeitet, das kann aber auch der Dilettant erwerben. Wünschenswert ist allerdings eine gewisse dilettantische künstlerische Betätigung, und es nicht uninteressant, daß ein systematischer Vergleich der ästhetischen Urteilsfähigkeit von Personen verschiedener Bildung, von verschiedenem Stande und Berufe ergeben hat, daß das Urteil künstlerischer Dilettanten durchschnittlich am höchsten steht.

Die künstlerische Empfänglichkeit muß allerdings der Ästhetiker besitzen (das ist das am meisten Beachtenswerte an jenem Einwand). Man kann nicht bloß kraft seiner allgemeinen *wissenschaftlichen* Begabung auch *Ästhetiker* sein! Logischer und mathematischer Scharfsinn und spekulative Begabung ist auch für den Ästhetiker gut, aber sie kann ihm nie eine gewisse künstlerische Empfänglichkeit *ersetzen*. Wir wissen das aus berühmten Beispielen: Der Philosoph Hegel hielt für eines der größten Kunstwerke seiner Zeit den berüchtigten Roman „Sophiens Reise von Memel nach Sachsen"; Schopenhauer verspottete ihn mit Recht deswegen, indem er triumphierend ausrief: *Mein* Lieblingsbuch ist der Homer, Hegels Leibroman ist Sophiens Reise von Memel nach Sachsen. Andererseits hat auch Schopenhauer Wagners „Tristan und Isolde", dessen Text ihm Wagner zugeschickt hatte, mit Randbemerkungen versehen, aus denen man sieht, daß er dieser Dichtung völlig verständnislos gegenüberstand. Das zeigt, daß dieses Bedenken einen wahren Kern enthält, wenn man es so ausdrückt, daß wissenschaftliche Begabung allein nicht ausreicht, sondern künstlerische Empfänglichkeit dazu erforderlich ist; die kann ja aber auch der Ästhetiker haben.

3. Ein *dritter* Einwand gegen die Möglichkeit der Ästhetik, der von Künstlern aller Gattung erhoben zu werden pflegt, ist der, daß die erste und wahre Kunst etwas *rein Individuelles* sei. Jedes wahre Kunstwerk ist nach dieser Auffassung das Produkt einer originalen Persönlichkeit, eines schöpferischen Individuums, das seine individuellen Erlebnisse, sein individuelles Fühlen, seine persönliche Auffassung der Dinge in seinem Werk zum Ausdruck bringt; *die Wissenschaft habe es aber mit dem Allgemeinen* zu tun, mit allgemeinen Kunstgesetzen und künstlerischen Prinzipien. Das rein Individuelle und rein Persönliche könne wohl *intuitiv* und mit einer unmittelbaren

Einfühlung in die fremde Persönlichkeit erfaßt werden, nicht aber mit abstrakten Begriffen und wissenschaftlichen Grundsätzen.

Gegen diesen Einwand ist zweierlei zu sagen: 1. Wir werden es später sehen, daß die Kunst zwar immer ein individuelles Moment enthält, aber daß sie etwas rein Individuelles sei, ist nicht richtig. Kein wahres Kunstwerk ist ein Produkt absoluter individueller Willkür, vielmehr ist jedes wahre Kunstwerk aus dem Zusammenwirken von zwei Ursachenkomplexen zu erklären: der Individualität eines Künstlers und den festen, unverrückbaren Stilgesetzen der Kunst; und jeder noch so originelle Künstler ist an solche Stilgesetze gebunden, wenn er überhaupt ein Kunstwerk schaffen will: der Maler ist nun einmal gebunden an Farben und Leinwand und an das, was sich mit Farbe und Leinwand erreichen läßt; kein Maler kann — um es drastisch auszudrücken — mit Farben eine Rundplastik herstellen. Der Musiker ist an Töne und Takte gebunden und der Dichter an das Wort (den verbalen Ausdruck); und diese Mittel und Materialien jeder Kunst erzeugen selbst gewisse Stilgesetze, die jedem Künstler Schranken auferlegen. Aber weiter: jeder Künstler ist gebunden an gewisse allgemein-menschliche Gesetze des geistigen Schaffens und an Einflüsse, die sein Volk, seine Zeit, seine Rasse, seine Nationalität, die Bildung und Kultur seiner Zeit ihm auferlegen — also mit einem Worte: etwas absolut Individuelles ist das Kunstwerk nicht, es ist zugleich bestimmt durch allgemeine Stilgesetze, allgemein menschliche Schaffensgesetze, spezielle Gesetze des künstlerischen Schaffens, zeitliche und lokale Einflüsse, die sämtlich Gegenstand der wissenschaftlichen Ästhetik werden können, und es ist nun eine besondere Aufgabe der Ästhetik, den relativen Anteil am Zustandekommen eines Kunstwerks und einer Kunstrichtung nachzuweisen, den die Individualität des Künstlers neben diesen allgemeinen Gesetzmäßigkeiten hat.

Ganz ähnlich sind die Bedenken gegen die Ästhetik, die von dem kunstverständigen Publikum erhoben zu werden pflegen. Wir müssen uns um so mehr mit ihnen beschäftigen, als sie gelegentlich auch von der Wissenschaft selbst aufgenommen worden sind und dabei eine schärfere Formulierung erfahren haben.

Zunächst pflegt man — ähnlich wie wir das bei den Urteilen der Künstler über das künstlerische Schaffen sahen — zu meinen,

die Ästhetik wolle dem kunstliebenden Publikum Vorschriften geben für den Geschmack und für das ästhetische Urteil; über den Geschmack lasse sich aber bekanntlich nicht streiten, er sei etwas wesentlich Individuelles, niemand brauche sich nach solchen Vorschriften zu richten. Diesen Einwand können wir vorläufig damit erledigen, daß die empirische Ästhetik dem künstlerischen Geschmack des einzelnen Menschen ebensowenig Vorschriften machen will, wie dem Künstler und seiner Arbeit. Sie hat auch dem ästhetischen Genießen, Gefallen und Urteilen gegenüber nur die Aufgabe, dessen Bedingungen zu erforschen oder festzustellen, wie es entsteht. Sie ist also auch dem künstlerisch genießenden Menschen gegenüber keine vorschreibende oder normative Ästhetik, sondern reine Forschung, die verstehen will, wie ästhetisches Gefallen oder Mißfallen zustande kommt.

Viel schwieriger ist ein zweiter Einwand, der zuerst von Laien erhoben, dann von den Ästhetikern selbst aufgenommen worden ist. Man hat behauptet, alle Kunstideale und aller ästhetische Geschmack seien einer beständigen Entwicklung unterworfen; und zwar einer Entwicklung im doppelten Sinne: Einmal in der Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker und sodann in der Entwicklung des Individuums. Was das griechische Altertum für schön hielt, entspricht nicht mehr dem Geschmack des Mittelalters; über die Kunstideale des Mittelalters ging wieder die Renaissancezeit ganz verständnislos hinweg und so fort bis in die Gegenwart.

Etwas Ähnliches zeigt sich, wenn wir die ästhetischen Ideale verschiedener Rassen vergleichen. Der mongolischen Rasse (Japanern und Chinesen) erscheint ein anderer Menschentypus als schön wie uns, und die Ausschmückungen der menschlichen Gestalt, die wir bei den primitiven Menschen finden, erscheinen uns zum Teil als brutale Geschmacksverirrungen.

Etwas ganz Analoges zeigt bekanntlich auch der einzelne Mensch in seiner Entwicklung: Was wir in der Kindheit schön gefunden haben, lassen wir mit fortschreitender geistiger Reife fallen, und viel auffallender noch ist die Verwandlung, die das ästhetische Urteil des erwachsenen Menschen erfährt durch das fortschreitende Kunstverständnis. Wir stellen deshalb auch den Laien und sein ästhetisches Urteil sogar in einen gewissen Gegensatz zu dem, was der Kenner und der Liebhaber für schön hält; die von dem Kenner aufs Höchste geschätzten Kunstwerke

erscheinen dem Laien manchmal unverständlich. Ja, jeder Mensch kann etwas Ähnliches bei sich selbst beobachten, wenn er sich mit einem Kunstgebiet einmal jahrelang beschäftigt hat, z. B. als Sammler; was ihm anfangs gefiel, hat er später verworfen.

Was pflegt man nun hieraus zu folgern? Die ästhetischen Ideale, der ästhetische Geschmack, das, was wir schön oder nicht schön nennen, sind selbst nichts Allgemeines, nichts Festes und Bleibendes, sondern sie wandeln sich beständig — also kann auch die Ästhetik nicht ein für allemal bestimmen, was schön oder nicht schön, was künstlerisch wertvoll oder wertlos ist (ein Bedenken, das auch Volkelt in Betracht zieht).

Was ist von diesem Einwand zu halten? Er verkennt ebenso wie die vorigen die Aufgabe der Ästhetik. Denn einerseits wollen wir gar nicht ein für allemal bestimmen, was schön oder nicht schön ist; wir erkennen vielmehr an, daß die ganze künstlerische Welt in beständiger Entwicklung begriffen ist. Wir betrachten aber gerade diese Tatsache der Entwicklung und des Wandels der künstlerischen Ideale selbst als einen der wichtigsten Forschungsgegenstände der Ästhetik. Erst die ästhetische Forschung hat auch die Aufgabe, die Frage zu beantworten, ob sich in diesem Wandel der Kunst und der künstlerischen Ideale etwas Bleibendes zeigt und welcher Art dieses ist. Die Aufgabe der Ästhetik ist nicht die, ein einzelnes ein für allemal gültiges Kunstideal und ein absolut maßgebendes Geschmacksurteil zu bestimmen, sondern sie hat auch hier wieder Kunstideale und Geschmacksurteile zu verstehen und zu zeigen, von welchen Bedingungen sie abhängen und wie sie zustande kommen. Wir wollen überhaupt nicht Kunstideale feststellen — das tut die Kunst jederzeit ja schon selbst —, sondern wir wollen sie verstehen und erklären, ihre Bedeutung für den gesamten geistigen und kulturellen Fortschritt der Menschheit erläutern. Wir wollen uns z. B. erklären, warum das Mittelalter andere Kunstideale haben mußte als die antike Welt; aus welchen nationalen, politischen, religiösen und sozialen Verhältnissen dieses Kunstideal hervorging, warum die moderne Kunst einer Auflösung der strengen Kunstformen zustrebt usf. Mit anderen Worten, die Erscheinung des Wandels der Kunstideale und der Geschmacksurteile wird für uns selbst zum Gegenstande des Forschens und Verstehens.

Und dann verstehen wir erst das ästhetische Leben der Menschheit, wenn wir diesen ganzen Komplex von Bedingungen und Ursachen erkannt haben, aus dem die nie rastende Veränderung des ästhetischen Lebens hervorgeht; die sozialen wie die individualen Bedingungen, die religiösen wie die weltlichen, die kulturellen und die wirtschaftlichen.

Also auch dieses Bedenken gegen die Ästhetik ging aus einer unrichtigen Auffassung ihrer Aufgabe hervor.

Etwas Ähnliches gilt auch von der Entwicklung in dem Geschmack des einzelnen Menschen und von dem Gegensatz des ästhetischen Urteils bei Kennern und Laien. Auch das wird für uns zu einem besonderen Problem: zu dem Problem der ästhetischen Bildung. Die Ästhetik hat zu fragen: Wie kommt es, daß durch die ästhetische Bildung das ästhetische Urteil und das Gefallen und Mißfallen verändert wird? Sie hat insbesondere klar zu machen, ob das eine Art von „Umbestimmung der Gefühle" bei dem Menschen ist, der sich mit Kunst beschäftigt oder ob es auf einer Verbesserung des Sehens und des Hörens beruht oder auf einer allgemeinen Steigerung der ästhetischen Empfänglichkeit. Sieht und hört der künstlerisch Gebildete vielleicht viele Einzelheiten an einem Kunstwerk, die dem Dilettanten zu entgehen pflegen? Oder beruht diese Veränderung des ästhetischen Urteils vielleicht darauf, daß der ästhetisch Gebildete mit viel spezielleren Kenntnissen an das Kunstwerk herantritt als der weniger Gebildete: mit Kenntnis der Technik, mit historischen Kenntnissen oder Lokalkenntnissen, die bei der Kunst der Vergangenheit und bei der Kunst anderer Völker eine so große Rolle spielen?

Sodann aber bestreitet der Ästhetiker eine besonders beliebte Behauptung des Laien mit Entschiedenheit; es ist die, daß das ästhetische Fühlen und Urteil „rein individuell sei".

Schon Kant hat behauptet, über den Geschmack läßt sich streiten. Wo aber gestritten wird, da setzt man stillschweigend voraus, daß auch eine Einigung möglich ist, sonst wäre aller Streit sinnlos. Wir versuchen ja auch gelegentlich gegenüber einem Kunstwerk Andersdenkende mit Gründen zu überzeugen.

Das weist aber darauf hin, daß das ästhetische Urteil in der Tat nicht rein individuell ist; es hat nur eine ganz eigene Art von Geltung. Manche Ästhetiker haben das so ausgedrückt: es habe „Forderungscharakter" (so J. Cohn); wir fordern,

daß unser Urteil, in dem wir ein Gefallen oder Mißfallen über ein Kunstwerk ausdrücken, auch für andere gelten „solle". Mir scheint es, daß wir bei ästhetischer Beurteilung gerade nichts „fordern", sondern daß wir das ästhetische Urteil von bestimmten Bedingungen oder Voraussetzungen abhängig machen; es ist daher ein Bedingungs- oder Voraussetzungsurteil. Diese Bedingungen oder Voraussetzungen „fordern" wir nicht, sondern wir lassen es ganz dahingestellt, ob jemand sie erfüllt. Ja, das ästhetische Urteil ist nicht einmal in dem Sinne „Forderungsurteil", daß wir sagen wollten: wenn jemand gewisse Voraussetzungen erfüllt, so muß er so und so urteilen, denn dazu haben diese Voraussetzungen wieder zu viel individuellen Einschlag. Ein solches „Voraussetzungsurteil" unterscheidet sich in dem Punkte von einem „Forderungsurteil", daß es nur ganz im allgemeinen gewisse Geltungen annimmt, nicht aber die Anerkennung eines einzelnen Detailurteils „fordert".

Ein Beispiel möge das klarmachen. Wenn ich sage: ein Bild wie Rembrandts „Anatomie" oder Franz Hals' Hille Bobbe, oder eine Dichtung wie Dantes Schilderung der Hölle, ist „künstlerisch wertvoll", so will ich damit behaupten: jeder Mensch, der ein bestimmtes Maß von künstlerischem Verständnis und ästhetischer Bildung besitzt, der muß den künstlerischen Wert solcher Werke anerkennen, keineswegs aber „fordere" ich damit auch ein bestimmtes ästhetisches Urteil über sie; es scheint mir vielmehr trotzdem möglich, daß manche Individuen solche Kunstwerke mehr schreckhaft finden als „schön"; aber den Gehalt an künstlerischen Werten bei ihnen wird jeder anerkennen, der dieses vorausgesetzte Maß von ästhetischem Verständnis besitzt.

Aber wir wissen auch zugleich: nicht jeder erfüllt diese Voraussetzungen; und die Ästhetik sucht nun diese Voraussetzungen und Bedingungen nachzuweisen, welche die Menschen erfüllen müssen, um zu übereinstimmenden Werturteilen über Kunstwerke zu gelangen. Damit erweist sie dann den allgemeinen Geltungsbereich ästhetischer Urteile.

Damit haben wir die wesentlichsten Bedenken gegen eine wissenschaftliche Ästhetik erledigt, und wir können nun leicht die Aufgabe der Ästhetik bestimmen; sie ist die: die Tatsachen des ästhetischen Lebens empirisch zu erforschen, d. h. sie nachzuweisen und sie zu erklären und sie uns aus dem ganzen Komplex von Ursachen, aus denen sie hervorgehen, begreiflich zu machen;

insbesondere aus den individualen und allgemeinen. Wir wollen, wie reine Forscher, nicht wie autoritative Gesetzgeber der Kunst das ästhetische Leben des Menschen kennen lernen und es uns aus seinen Ursachen und Bedingungen verständlich machen.

In dieser allgemeinen Fassung klingt nun die Aufgabe der Ästhetik sehr einfach, aber sie bedarf doch noch nach mehreren Seiten einer näheren Bestimmung. Denn auch unter den Anhängern dieser Auffassung der Ästhetik gibt es noch große Meinungsverschiedenheiten; vor allem darüber, wie das Tatsachengebiet der Ästhetik *selbst aufzufassen sei und wie es in sich zusammenhängt.*

Vor allem handelt es sich hier um *einen* Hauptgegensatz der Auffassung, es ist der zwischen der *psychologischen* und der „*objektiven*" Ästhetik. Wir sahen schon, daß die Ästhetik im allgemeinen vier große Tatsachengebiete zu behandeln hat: 1. das subjektive Gebiet des ästhetischen Gefallens, Genießens, Urteilens, also alles das, was in dem „Beschauer", dem ästhetisch auffassenden Menschen vor sich geht. Da es sich bei dieser Untersuchung über das Genießen, Gefallen, Urteilen, Anschauen um rein psychische Prozesse handelt, die der Ästhetiker beim Auffassen eines Kunstwerks bei sich selbst erleben und beobachten kann, so wird eine Ästhetik, die diesen Teil unserer Untersuchungen zum Ausgangspunkt nimmt oder gar zum einzigen Forschungsgegenstande macht, notwendig psychologische Ästhetik werden. Das ist in der Tat die Auffassung der „psychologischen Ästhetiker", wie Lipps, Volkelt, Külpe und ihrer Schüler. Für sie ist die Ästhetik nichts anderes als eine Psychologie des ästhetisch genießenden und urteilenden Menschen (des „rezeptiven ästhetischen Subjektes").

2. Das *zweite große Gebiet der ästhetischen Forschung* ist dann *das Schaffen des Künstlers* oder „die Kunst" im „subjektiven" Sinne verstanden: die *Kunsttätigkeit*, zu der auch die Arbeit im Kunstgewerbe gehört.

Man muß bezweifeln, daß das noch Sache des Psychologen ist, denn die Psychologie hört da auf, wo die zu erforschenden Tatsachen ebensowohl objektiv wie subjektiv bedingte sind. Das künstlerische Schaffen muß aber, wie wir sehen werden, in solchem Maße aus objektiven Bedingungen verstanden werden, daß dieser Teil der Ästhetik besser zur objektiv-subjektiven Seite

ihres Tatbestandes gerechnet werden muß. Das ist schon deshalb nötig, weil nur derjenige Ästhetiker das künstlerische Schaffen durch Selbstbeobachtung erkennen kann, der selbst ein universaler Künstler wäre. Dazu kommt, daß die Erklärung des künstlerischen Schaffens der eingehenden Bearbeitung eines nichtpsychologischen Materials bedarf: der Mittel und Materialien, an die alle künstlerische Tätigkeit gebunden ist.

3. Das dritte große Gebiet der Ästhetik ist die Kunst im objektiven Sinne: Die vor unseren Sinnen stehenden Kunstwerke, ihre verschiedenen Arten; der innere Zusammenhang der Künste, das sogenannte System der Künste, ihre Stilgesetze, die durch ihre Eigenschaften gegebenen Bedingungen künstlerischer Wohlgefälligkeit. Sie machen den objektiven Tatbestand der Ästhetik aus. Die Ästhetik hat die Kunst unter dem allgemeinen Gesichtspunkt zu betrachten, wie sie als Produkt des künstlerischen Schaffens zu verstehen ist, wie sie ästhetisches Gefallen und Beurteilen weckt und was für eine Bedeutung sie im Zusammenhang alles menschlichen Strebens hat.

Der Ausgangspunkt der Betrachtung liegt hierbei in rein objektiven Untersuchungen über die Kunst, die der Ästhetiker unter die soeben erwähnten drei Gesichtspunkte bringt.

So entsteht eine Reihe von kunstwissenschaftlich-ästhetischen Untersuchungen, wie die ästhetische Poetik, die Entstehung und ästhetische Wirkung der Formen der Dichtkunst feststellt; die ästhetische Musiktheorie, welche die einzelnen musikalischen Mittel auf ihre Bedeutung für das Arbeiten des Künstlers wie für das ästhetische Gefallen untersucht; die Architektonik, die Tektonik (für das Kunstgewerbe), die ästhetische Technologie der Malerei und Bildhauerkunst.

4. Endlich begnügt sich das künstlerische Streben des Menschen nicht mit der Hervorbringung einzelner Kunstwerke, sondern es sucht unser ganzes Dasein zu durchdringen. Wir streben nach einer schönen Form unserer Wohnung, unserer Kleidung, unserer Sitte, unseres Verkehrs, unseres Benehmens, unserer Sprache. Dadurch entsteht die ästhetische Kultur als das vierte große Tatsachengebiet der ästhetischen Forschung.

Hierüber sind sich nun die Ästhetiker der empirischen Richtung ziemlich einig, aber die größten Meinungsverschiedenheiten herrschen darüber: a) Welches von diesen Tatsachengebieten den Ausgangspunkt unserer Untersuchungen bilden muß;

welches demgemäß den leitenden Gesichtspunkt herzugeben habe, von dem aus die übrigen betrachtet werden müssen und von dem aus sie allein richtig verstanden werden können. Muß unser Ausgangspunkt liegen in dem subjektiven Gebiet des ästhetischen Urteils oder in dem objektiven der Kunst und der ästhetischen Kultur? Und weiter, b) streiten sich die Ästhetiker darüber, welche Methode der Forschung in der Ästhetik die zum Ziele führende ist, ob die psychologische oder die objektive.

Diese beiden Fragen hängen natürlich eng zusammen, und die Ästhetik gewinnt ein ganz anderes Aussehen, ja sie wird eine ganz andere Wissenschaft, je nachdem man sich für das eine oder andere entscheidet.

Dadurch entsteht in der Gegenwart der große Gegensatz der psychologischen und der objektiven Ästhetik. Die erstere nimmt zum Ausgangspunkt, ja, manchmal zum alleinigen direkten Untersuchungsgebiet des Ästhetikers die Vorgänge in dem ästhetisch genießenden und urteilenden Menschen; dazu gehört die psychologische Analyse des ästhetischen Gefallens, insbesondere die Untersuchung der ästhetischen Urteile und Gefühle, die Untersuchung der Bedingungen verschiedener Arten von ästhetischen Eindrücken (wie die Bestimmung des Schönen, des Erhabenen, des Tragischen, Komischen seiner subjektiven Seite nach). Die ganze Ästhetik wird dann zu einer Zweigwissenschaft der Psychologie, sie ist in der Hauptsache Psychologie des ästhetischen Gefallens.

Die objektive Ästhetik geht dagegen aus von der Kunst (von der Kunsttätigkeit und vom Kunstwerk); sie will in erster Linie die Welt der Künste erklären, z. B. wie Kunstwerke entstehen, aus welchem Zusammenwirken von Ursachen individualer und überindividueller Art sich die Eigenschaften der Kunstwerke verschiedener Menschen, Zeiten und Völker (verschiedener Rassen und Kulturperioden) erklären und verstehen lassen. Sie will aber ferner feststellen, welche Eigenschaften ein Kunstwerk künstlerisch wertvoll oder wertlos machen, und was das ästhetische Gefallen betrifft, so will sie mehr erklären, worauf es beruht, als welcher Art sein psychologischer Mechanismus ist.

Beide Standpunkte können manches für sich anführen, aber gegen beide lassen sich auch große Bedenken erheben. Jeder bezeichnet eine Einseitigkeit, die der vollen Aufgabe der

Ästhetik nicht gerecht werden kann. Die psychologischen Ästhetiker (wie Volkelt, Th. Lipps, Witasek, Külpe) stützen sich hauptsächlich auf zwei Gründe: 1. Die psychischen Vorgänge im ästhetisch genießenden und urteilenden Subjekt sind der einzige Tatbestand, den der Ästhetiker unmittelbar bei sich selbst betrachten kann und den er ohne Spezialkenntnisse in einer bestimmten Kunst erforschen kann. Schon deshalb müssen sie das eigentliche Gebiet des Forschers, des Gelehrten sein, der nicht immer Künstler sein kann. Das, was in mir vorgeht, wenn ich ein Kunstwerk oder einen Natureindruck genieße, die Anhaltspunkte, die Ursachen und Gründe meiner Urteile, in denen sich meine ästhetische Billigung oder Nichtbilligung ausspricht, die kann ich bei mir selbst vollständig beobachten, und ebenso kann ich den Inhalt, den eigentlichen Sinn meiner eigenen ästhetischen Billigungs- oder Verwerfungsurteile durch direkte Beobachtung systematisch feststellen. Kurz, dieses subjektiv psychologische Gebiet des ästhetischen Gefallens und Urteilens ist meiner direkten Untersuchung jederzeit zugänglich.

Die Kunst dagegen setzt Spezialkenntnisse voraus, die der Ästhetiker nicht immer erwirbt, ja mancher bedeutende Ästhetiker war für einzelne Kunstgebiete ganz unzugänglich; so mußte sich Fr. Th. Vischer den musikästhetischen Teil seines Hauptwerkes von Carl Köstlin schreiben lassen.

2. Das, was die psychologische Ästhetik untersucht, ist nach der Meinung dieser Ästhetiker auch das Zentrum der ganzen Ästhetik, denn auf Grund unseres Genießens von Kunstwerken soll überhaupt alle ästhetische Erkenntnis entstehen. In ihm liegt die Basis zur Gewinnung ästhetischer Urteile und Begriffe und in dem System ästhetischer Begriffe und Urteile besteht ja schließlich das ganze Gebäude der wissenschaftlichen Ästhetik.

Allein gegen diese rein psychologische Ästhetik lassen sich auch wichtige Einwände erheben: 1. Die psychologische Ästhetik nimmt mit dem ästhetischen Untersuchungsgebiet eine ganz willkürliche Einschränkung vor, wenn sie nur das ästhetisch genießende Subjekt untersuchen will (und allenfalls die Tätigkeit des Künstlers und ihr Produkt als Ursache des ästhetischen Genießens). Keine Ästhetik darf darauf verzichten, die Kunst und die Stilgesetze der einzelnen Künste zu behandeln; denn was ist eine Ästhetik, die auf direkte Untersuchung der Kunst verzichtet? Das kann die psychologische Ästhetik aber nicht ausführen,

weil die Kunst nun einmal ein objektiver Tatbestand ist und kein psychischer Vorgang.

2. Die Psychologie reicht nicht einmal dazu aus, das ästhetische Genießen erschöpfend zu untersuchen. Denn unser ästhetisches Genießen und Urteilen ist nicht bloß von allgemein psychologischen Ursachen abhängig, wie von allgemeinen Gefühlsgesetzen oder allgemeinen Urteilsgründen, sondern es hängt von ganz bestimmten Eigenschaften des Kunstwerks ab und von der Arbeit, dem Können des Künstlers, den wir aus seinem Werke zu uns sprechen sehen und hören. Diese Eigenschaften des Kunstwerks und diese Kenntnis von der Arbeit des Künstlers verlangen aber eine selbständige objektive Untersuchung, die mit den Mitteln der Psychologie gar nicht gemacht werden kann. Zu was für einer naturwidrigen Betrachtung der psychologische Ästhetiker kommen muß, das sieht man an der früheren Auffassung von Külpe, nach welcher das Kunstwerk für den Ästhetiker nur in Betracht kommen sollte als die Summe der unmittelbaren Reize für das ästhetische Gefallen und der Künstler als die Summe der mittelbaren Reize für das ästhetische Gefallen. Auf diese Weise kann man natürlich weder der Kunst noch dem Künstler gerecht werden, denn ihre Bedeutung erschöpft sich keineswegs darin, Reize für unser Gefallen zu sein, und die ästhetischen Werte hängen gar nicht bloß davon ab, daß uns Kunstwerke gefallen, sondern auch davon, was sie für den Künstler bedeuten und was sie im Zusammenhang der menschlichen Kultur sind.

Kurz, die psychologische Ästhetik kann nur zu einer einseitigen und ungenügenden Betrachtung der Kunst und des Künstlers führen.

Aber auch die rein objektive Ästhetik, die sich ganz der Psychologie entschlagen will, ist nicht durchführbar. Denn sie ist 1. in Gefahr, zur bloßen Kunstwissenschaft zu werden und sich zu verlieren teils in historischen und genetischen Betrachungen über Kunst und Kultur, die nicht mehr zur Ästhetik gehören (wie Große und der Finnländer Hirn), teils in Untersuchungen über Technik und Material der Kunst oder über spezielle Kunstformen, ohne daß deren ästhetische Bedeutung erwogen wird (wie Gottfried Semper). Dann wird die Ästhetik zu einer Reihe spezieller Kunstwissenschaften, wie zur speziellen Rhythmik oder Harmonielehre, zur Poetik, zur Farbenlehre u. dgl. mehr. Kurz, beide

Standpunkte sind unhaltbare Einseitigkeiten, die beide Gefahr laufen, sich in andere Wissenschaften zu verlieren, die psychologische Ästhetik in die allgemeine Psychologie des Gefühls und des Urteils und die objektive Ästhetik in die speziellen Kunstwissenschaften.

Wie können wir uns nun in diesem Gegensatz entscheiden? Offenbar müssen wir einen *Ausgangspunkt* und eine *Methode* wählen, die *möglichst beiden Seiten des ästhetischen Lebensgebietes gerecht wird*: Dem subjektiv psychologischen des ästhetisch genießenden Subjektes und dem objektiven Tatbestande der Kunst. Solche Wissenschaften, die in gleicher Weise mit einem subjektiven und objektiven Tatbestande und mit dem aus dem Zusammenwirken der inneren und äußeren Welt entstehenden Leben zu tun haben, nenne ich im allgemeinen *Kulturwissenschaften*.

Diesen Ausgangspunkt finden wir aber in einer empirischen Wissenschaft wie der Ästhetik nur dadurch, daß wir *auch in der Wissenschaft dem realen Abhängigkeitsverhältnis des Lebens folgen*. Das reale Abhängigkeitsverhältnis ist aber dieses: Die Kunst geht voran (zeitlich und kausal), das ästhetische Genießen und Gefallen folgt nach. Zuerst müssen Kunstwerke da sein, dann erst kann es Kunsturteile und Kunstgenuß geben, und die Eigenart der psychischen Prozesse des ästhetischen Genießens und Gefallens muß durch die Natur der Kunstwerke als ihrer spezifischen Ursachen bedingt sein. Das ästhetische Gefallen kann aber keineswegs das treibende Motiv der Kunstwerke sein, denn bei den ersten Kunstschöpfungen des primitiven Menschen, wie bei denen des Kindes und des Anfängers in der Kunst, ist ja das Kunstwerk noch gar nicht vorhanden, und wir werden sehen, daß die elementaren Motive des künstlerischen Schaffens ganz andere sind als das ästhetische Gefallen.

Das ist auch recht bezeichnenderweise der *genetische* Tatbestand. *Beim Kinde* sehen wir, daß das künstlerische Schaffen dem ästhetischen Verständnis weit vorangeht; das Kind zeichnet schon sehr früh mit Begeisterung die schwierigsten Themata (schon im 5.—7. Lebensjahre), aber erst vom 13.—14. Lebensjahre an sehen wir sein ästhetisches Urteil langsam heranreifen, und es entwickelt sich nur unter dem nachweisbaren Einfluß der Kunsttätigkeit.

48160

Wahrscheinlich ist es genau so in der Entwicklung der Menschheit. Der primitive Mensch schafft wirkliche Kunstwerke (man denke an die Kunst der Maoris, der Benin-Neger), aber sein ästhetisches Urteil steht auf einer sehr niedrigen Stufe. Und was den prähistorischen Menschen betrifft, so war er imstande, höchst charakteristische Zeichnungen und Skulpturen auszuführen, aber nach seiner allgemeinen geistigen Entwicklung dürfen wir schwerlich ein hochentwickeltes ästhetisches Urteil bei ihm voraussetzen.

Das ist also der natürlichste Gang der Kunst: Das ästhetische Urteil folgt der Kunst und dem künstlerischen Schaffen. Darum stellen wir auch in der Ästhetik notwendig die Kunstbetrachtung voran. Sie muß den Ausgangspunkt und den Mittelpunkt der ganzen Ästhetik bilden, und ästhetisch wertvoll muß das sein, was wir als kunstfördernd und kunststeigernd aufzufassen haben. Nun hat aber die Kunst eine objektive und eine subjektive Seite, denn sie ist künstlerisches Schaffen und die Welt der Kunstwerke; also verlangt die Ästhetik auch eine Vereinigung der beiden Forschungsmethoden, der psychologischen und der objektiv kunstwissenschaftlichen, und den maßgebenden Gesichtspunkt dafür, wann und in welchem Sinne die eine oder andere Methode einzutreten hat und wie sie zusammenarbeiten müssen, geben uns ausschließlich die Motive des künstlerischen Schaffens, weil sie derjenige Tatbestand sind, aus dem die ganze künstlerische Seite unseres Lebens einschließlich der ästhetischen Urteile und des ästhetischen Genießens hervorgegangen ist. Wo wir also unter diesem Gesichtspunkt die subjektive Seite des ästhetischen Lebensgebietes zu untersuchen haben, da treiben wir eine vorwiegend psychologische Ästhetik; wo es sich darum handelt, seine Bedingtheit durch die Kunst und die Lebensverhältnisse, unter denen Kunst entsteht, zu erforschen, da betreiben wir eine mehr objektiv orientierte Ästhetik.

Es wird nun eine Hauptaufgabe der folgenden Ausführungen sein, zu zeigen, daß wir in der Tat von diesem Ausgangspunkt aus ein System von ästhetischen Erkenntnissen gewinnen können. Dabei wird sich zeigen, daß wir die Kunstwerke, die Kunstrichtungen und den Kunstcharakter einer Zeit immer erklären müssen aus dem Zusammenwirken subjektiver und objektiver Ursachen, insbesondere aus den Motiven des künstlerischen Schaffens und der Individualität des Künstlers einerseits und

aus den objektiv gegebenen Stilgesetzen einer bestimmten Kunst anderseits, wozu dann noch alle die äußeren Einflüsse kommen, von denen wieder die Entwicklung der Kunst abhängig ist.

Ebenso haben wir zu zeigen, wie das ästhetische Genießen, Gefallen und Urteilen nur erklärbar ist aus der Natur des Kunstwerks, an das es sich anschließt in ihrem Zusammenwirken mit den psychologischen Bedingungen des ästhetischen Gefallens; allgemeiner ausgedrückt, die vier von uns vorher abgegrenzten Gebiete des ästhetischen Lebens finden ihre einheitliche Erklärung letzten Endes nur durch den Einblick in das Zusammenwirken der subjektiven Motive des Kunstschaffens und Kunstgenießens und der Summe seiner äußeren Bedingungen, und unter diesen liegt wieder das Primäre und Bestimmende in den Motiven des künstlerischen Schaffens und den äußeren Verhältnissen, mit denen die Kunsttätigkeit zu rechnen hat.

Wir beginnen deshalb unsere ästhetische Untersuchung mit den Problemen des künstlerischen Schaffens, und wir müssen zu zeigen suchen, wie sie teils aus den allgemeinen und den individuellen Motiven des Künstlers zu erklären sind, teils aus den objektiven Verhältnissen der Kunst selbst und den äußeren Bedingungen ihrer Verwirklichung.

Zweites Kapitel.

Die Kunsttätigkeit und die Methoden zu ihrer Erforschung.

Unser erstes Thema ist also die Betrachtung der Kunsttätigkeit oder der Probleme des künstlerischen Schaffens, wobei wir an jede Art produktiver künstlerischer Tätigkeit zu denken haben.

Da müssen wir zunächst die Frage behandeln, ob eine Tätigkeit, die so kompliziert ist und die einen so persönlichen und individuellen Charakter trägt, überhaupt einer wissenschaftlichen Erforschung im strengen Sinne zugänglich ist. Man hat das oft bestritten, und wir müssen deshalb zuerst einmal uns nach *Methoden* umsehen, mit denen man eine so eigenartige Tätigkeit wie die des Künstlers wissenschaftlicher Untersuchung zugänglich machen kann.

Solche Methoden besitzen wir in ziemlich großer Zahl, und es ist auch für das materiale Verständnis der Fragen, mit denen wir in den folgenden Ausführungen zu tun haben, wichtig, daß wir uns ihr Wesen klar machen.

1. Die erste und wichtigste, weil am meisten authentische Methode zur Untersuchung des künstlerischen Schaffens ist die Sammlung und Bearbeitung von Selbstaussagen und Selbstzeugnissen der Künstler über ihre Tätigkeit.

Wir besitzen ein ganz außerordentlich umfangreiches Material von Aussagen der Künstler über sich selbst, über die Motive ihres Schaffens, über die allmähliche innere Entstehung des Kunstwerks, über das Ringen mit dem Material u. dgl. m. Obgleich also, wie wir schon gesehen haben, künstlerische Begabung im allgemeinen der wissenschaftlichen Reflexion abgeneigt ist, so haben doch sehr viele Künstler das Bedürfnis gefühlt, sich gelegentlich über ihr künstlerisches Schaffen, über die äußeren Anlässe und Anregungen, die in ihrem Leben für sie maßgebend wurden, über den Hergang bei der Ausführung ihrer Werke und auch wohl über Ziele und Grundsätze ihres Schaffens sich auszusprechen.

Man könnte nun vielleicht sogar meinen, daß dieses Material am besten die einzige Quelle für den Ästhetiker bilden müsse; aber so wichtig uns die Selbstaussagen der Künstler auch sind, so können wir uns doch keineswegs allein auf sie stützen, denn die wissenschaftliche Verwertung dieses Originalstoffes unterliegt doch auch vielen Einschränkungen und Bedenken.

Denn einerseits lassen uns die Selbstaussagen der Künstler für gewisse Probleme fast völlig im Stich, indem sie aus den älteren Zeiten und von fremden Völkern und Kulturen nur spärlich vorhanden sind, und manche eigenartige und bedeutende künstlerische Persönlichkeit hat uns gar keine Aufzeichnungen über sich selbst hinterlassen.

Die Künstler der Antike z. B. haben gewisse Schulregeln aufgestellt, wie die Regeln für den Aufbau der Tragödie oder den Kanon der Formen und Maße für den Bildhauer u. dgl., aber der Hergang ihres Schaffens bleibt dabei vollständig im Dunkeln. Nur hie und da erhalten wir einige Andeutungen über die schöpferische Phantasie oder über den Eindruck des Erhabenen, die aber mehr den Charakter von allgemeinen Regeln tragen, als den von individuellen Erfahrungen des Künstlers. Erst mit der Renaissancezeit in Italien und Deutschland beginnt die ästhetische Reflexion der Künstler über sich selbst, und wir haben wichtige Angaben von Leonardo da Vinci, Leone Battista Alberti, Cennino Ceccini, Benvenuto Cellini und Michel Angelo über ihr

eigenes Schaffen; in Deutschland beginnen diese Aufzeichnungen mit Albrecht Dürer, aber erst in den letzten zwei Jahrhunderten nehmen die Angaben der Künstler über ihre Motive und ihr Schaffen einen größeren Umfang an. So sind wir also in den Selbstzeugnissen der Künstler wesentlich auf die neuere Zeit angewiesen, und ob diese maßgebend ist für das künstlerische Schaffen überhaupt, das kann man bezweifeln, weil uns in ihnen nur die hochentwickelte Kunst einer begrenzten Kulturepoche entgegentritt.

Eine zweite wichtige Einschränkung für die wissenschaftliche Verwertung der Künstleraussagen ergibt sich daraus, daß diese Selbstzeugnisse natürlich nicht immer zuverlässig zu sein brauchen und zwar in doppeltem Sinne: Einmal können sich individuelle Vorurteile, Neigungen und Abneigungen, Bevorzugung bestimmter Kunstrichtungen und Einseitigkeiten des Geschmacks in ihnen geltend machen; sodann sind die Künstler meist nicht wissenschaftlich genug geschult, um unzweideutig erkennen zu lassen, um was für Motive oder gar um welche psychischen Prozesse es sich im einzelnen Falle bei ihnen handelt. Das ist besonders dann der Fall, wenn ein Künstler sich nicht damit begnügt, einfach seine Beobachtungen und Erfahrungen niederzuschreiben, sondern wenn er zugleich theoretische Erklärungen seines eigenen Schaffens zu geben sucht. Gelegentlich versucht auch ein Künstler absichtlich ein Idealbild von sich zu entwerfen, dessen wissenschaftliche Benutzung dann schwierig ist, wie Goethe in „Dichtung und Wahrheit".

Aber trotz aller dieser Bedenken liegt doch in den Aussprüchen der Künstler über sich selbst das wichtigste Material für unser Verständnis des künstlerischen Schaffens. Wir müssen diese Aussagen nur mit einer gewissen Kritik verwerten, vor allem, indem wir sie an den Werken der Künstler selbst kontrollieren.

Die Zahl der Künstler, denen wir wichtige Aussagen über ihr Schaffen verdanken, ist in den letzten Jahrzehnten außerordentlich groß geworden. Ich erinnere nur an die ungemein interessanten und wichtigen Aufzeichnungen von Richard Wagner, Gustav Freytag, Hebbel, Otto Ludwig, Friedrich Pecht, Anselm Feuerbach und aus der neuesten Zeit an die Berichte von van Gogh, Rodin, Max Liebermann, Klinger u. a. m.

2. Immerhin bedarf nach den vorigen Bemerkungen diese Methode, die Selbstaussagen der Künstler zu benutzen, noch

eines zweiten besonderen Hilfsverfahrens, das erst neuerdings ausgebildet worden ist, es ist die Veranstaltung von Erhebungen (Enqueten), auch Fragebogenmethode genannt. Wir stellen Fragebogen auf, in denen die einzelnen Punkte, auf deren Nachweis es uns für das Verständnis des künstlerischen Schaffens vor allem ankommt, genau formuliert sind, und versenden diese an möglichst zahlreiche Künstler, um Aufschlüsse von ihnen zu erlangen. Damit *veranlassen* wir also die Künstler zu Aussagen über sich selbst. So haben Hugo Riemann, Dr. Chrzyzanowski und ich selbst eine Umfrage über das musikalische Schaffen und über die Typen des musikalischen Ausdrucks veranstaltet, die wir demnächst zu verwerten denken. Die Fragebogenmethode hat besonders darin ihren Wert, daß man durch die Frage auch über die Motive des künstlerischen Schaffens klar werden kann, indem man nach bestimmten Motiven fragt.

3. Eine *dritte* sehr ergiebige *Methode* der Erforschung des künstlerischen Schaffens ist *die biographische*. Sie kann zugleich wieder zur Kontrolle der Selbstaussagen der Künstler dienen. In den Biographien großer Künstler ist ein zum Teil noch ungehobener Schatz von interessanten Mitteilungen über ihre künstlerische Eigenart, über die Ziele der Kunst, über den Werdegang des einzelnen Künstlers und über die psychischen Prozesse des Schaffens selbst enthalten.

4. Eine vierte Methode führt uns hauptsächlich in das Verständnis der individuellen Eigenart der Künstler ein. Es ist die psychologische Analyse ihrer eigenen Werke, unter dem Gesichtspunkt, mit welchen Mitteln der Künstler gearbeitet hat, um seiner Eigenart Ausdruck zu verleihen, um bestimmte ästhetische Wirkungen zu erzielen, und wie sich in den Werken selbst die individuelle Eigenart seiner Begabung darstellt. (Diese Analyse ist wieder zugleich eine subjektive und objektive.)

Die Werke eines Künstlers sind ja die objektivsten und insofern die zuverlässigsten Zeugnisse für seine Ziele, für sein Können, für die Mittel seines Schaffens und für die künstlerische Eigenart, die sich in alledem ausdrückt.

Eine Methode, die diese Aufgabe in sehr exakter Weise in Angriff nimmt, ist die neuerdings erst ausgebildete *Psychographie* oder die *psychographische Analyse der Werke eines Künstlers*. Psychographie heißt eigentlich Seelenschreibung oder Seelenbeschreibung, und sie erstreckt sich keines-

wegs bloß auf die Werke eines Menschen, sie zieht auch seine Lebensumstände, seine Selbstaussagen u. dgl. m. in Betracht. Aber für die Ästhetik des künstlerischen Schaffens kommt die Psychographie hauptsächlich (freilich keineswegs ausschließlich) als psychographische Analyse der Werke des Künstlers in Betracht. Die vollständige Aufstellung eines Systems von Eigenschaften eines Menschen und aller der Umstände, von denen sie abhängen, nennen wir das Psychogramm dieses Menschen.

Diese Methode ist an sich ziemlich trocken und mühsam, aber ihre Resultate sind oft sehr interessant. Sie besteht darin, daß man die gesamten Werke eines Künstlers nach bestimmten psychischen Eigenschaften des Autors, die sich in ihnen zeigen, zergliedert und absucht und daß man nun eine Statistik des Vorkommens solcher Eigenschaften aufstellt. Die Werke eines Dichters z. B. werden daraufhin untersucht, ob er mehr mit anschaulichen und plastischen Vorstellungen arbeitet oder mehr mit unanschaulichen und abstrakten Worten; das erstere läßt auf eine lebhafte bilderreiche anschaulich konkrete Phantasie schließen, das letztere mehr auf einen abstrakten mit typischen und generellen Zügen arbeitenden Phantasiecharakter oder auch auf eine rein sprachliche Begabung.

Oder wir stellen durch vergleichende Statistik fest, wie oft bei einigen Dichtern bestimmte Arten bildlicher Ausdrücke vorkommen, z. B. solche, die dem Gebiete der Gesichts- oder Gehörswahrnehmungen entnommen sind; dann zeigt sich, daß der eine Dichter durchaus visuell (optisch) veranlagt ist, indem seine Phantasie vorwiegend mit Gesichtsbildern arbeitet, während ein anderer mehr mit Gehörsbildern arbeitet (mit innerlich gehörten Vorstellungen), und daß er daher einem akustischen Phantasietypus angehört. Einem Dritten stehen vielleicht beide Sinnesgebiete in gleicher Weise zur Verfügung, er hat die mannigfaltigere, sinnlich anschaulichere Phantasie.

Das ist dann wieder von großer Bedeutung für die Art der Stimmung, die in den Werken eines Dichters vorherrscht. Der vorwiegend visuell beanlagte Dichter wird z. B. mehr befähigt sein für die erzählende Dichtung, für das Epos und die Ballade, der vorwiegend akustisch beanlagte für die Lyrik, und dementsprechend verteilen sich auch die epische und die lyrische Stimmung verschieden auf die einzelnen Dichtertypen.

Auf diese Weise haben in den letzten Jahren zahlreiche psychographische Studien uns künstlerische Eigentümlichkeiten und das Wesen des künstlerischen Schaffens näher gebracht. So haben Karl Groos in Tübingen und seine Schüler den Phantasietypus von Schiller, Goethe, Shakespeare und Richard Wagner untersucht. Es zeigte sich dabei z. B., daß Schiller in seiner Jugend viel mehr mit optischen anschaulichen Bildern arbeitet als der junge Goethe, daß Wagner mit mannigfaltigeren anschaulichen Vorstellungen arbeitet als Goethe u. dgl. m. Ebenso hat man den Wortschatz und damit die sprachliche Begabung von Dichtern vergleichend untersucht. Dabei zeigte sich z. B., daß Shakespeare über rund 15000 Wörter verfügt, Milton dagegen nur etwa über die Hälfte. Natürlich ist das immer nur ein kleiner Punkt in der gesamten Analyse künstlerischer Eigenart und künstlerischen Schaffens, er kann aber in dem Verständnis des Ganzen von Wichtigkeit sein.

Sehr gute psychographische Analysen der Gesamtpersönlichkeit von Künstlern finden wir bei Margis über E. T. A. Hoffmann, bei Karl Schaefer über Hoffmann; in ähnlicher Weise ist Schumann untersucht worden von Katz, Konrad Ferd. Meyer von Sadger (vgl. S. 36).

5. An die Psychographie hat sich die Pathographie angeschlossen, d. h. die systematische Analyse krankhafter oder abnormer Züge eines Künstlers. Sie kann uns besonders die wichtige Frage erschließen, in welchem Maße künstlerische Genialität mit krankhaften oder abnormen Zügen des Geistes parallel geht. Es ist ja eine bekannte, viel erörterte Frage, in welchem Maße Genie und Irrsinn sich berühren, wie weit der geniale Mensch pathologische Züge zeige und zeigen müsse und der Irrsinn geniale Züge entwickeln könne.

Lombroso, der italienische Pathologe, brachte diese Frage in Fluß mit seiner Schrift Genie und Irrsinn, Dilthey erörterte die Frage, welche gemeinsamen Züge „dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn" haben.

Aus derartigen Anregungen entwickelte sich eine pathographische Literatur über unsere großen Künstler, die oft auch in dem Aufsuchen pathologischer Züge zu weit geht.

Insbesondere hat der sächsische Nervenarzt P. J. Möbius unsere großen Dichter und Philosophen auf krankhafte Züge untersucht: Goethe, Schopenhauer, Rousseau, Scheffel und

Nietzsche, und es ist allerdings überraschend, wie viele Eigenschaften dieser Männer sich als krankhaft deuten lassen; aber gerade Möbius hat sich bis zu der übertreibenden Ansicht verstiegen, daß übernormale geistige Leistungen *immer* auf einer krankhaften Anspannung und einseitigen Ausbildung geistiger Anlagen beruhen. Ob das *richtig* ist, wollen wir jetzt noch dahingestellt sein lassen, sicher ist, daß es in der Natur genialer Tätigkeit liegt, die Kräfte des Menschen über das normale Maß hinaus und meist auch in ganz einseitiger Richtung anzuspannen, und daß damit die Grenze des Pathologischen leicht gestreift wird.

Ich erwähne noch einige dieser Pathographien: Paul Albrecht über Fritz Reuter, E. Ebstein über Grabbe, Hellpach über Konrad Ferd. Meyer, Lombard und Lagriffe über Maupassant, Sadger über Lenau und Konr. F. Meyer, Segaloff über Dostojewsky, Paskal über Schumann u. a. m. Schon aus dieser Aufzählung sieht man, wie viel Stoff zu pathologischen Untersuchungen an Künstlern tatsächlich vorliegt.

Die Beispiele mögen zeigen, daß sich die *ganze* gegenwärtige Psychologie der Begabung und ihrer krankhaften Abartungen auf das Verständnis des Künstlers anwenden läßt.

6. Auf ein anderes Gebiet führt uns eine sechste Methode, die man lange Zeit in der Ästhetik nicht für möglich hielt: es ist die *experimentelle Analyse* des künstlerischen *Schaffens* und der künstlerischen *Begabung* mit den Mitteln und Methoden der experimentellen Psychologie. Man hat teils die eigentümliche Begabung der Künstler, teils auch die Tätigkeit ihres Schaffens selbst mit den Mitteln des Experiments zu erforschen gesucht. Um das zu erklären, muß ich etwas weiter ausholen. Die heutige Psychologie verdankt ihre größten Fortschritte der Anwendung des Experimentes auf geistige Vorgänge, und wir haben ganz besonders auch eine experimentelle Psychologie der individuellen Differenzen der Menschen ausgebildet, eine experimentelle Individualpsychologie; in dieser suchen wir individuelle Unterschiede der Menschen vergleichend (womöglich zahlenmäßig) zu bestimmen und sie experimentell nachzuweisen, und es steht nichts im Wege, daß wir auch Künstlerindividualitäten auf diese Weise experimentell erforschen, also z. B. ihren Vorstellungstypus, die Eigenart ihrer Phantasie, die Genauigkeit ihrer Erinnerungsvorstellungen,

die Größe des musikalischen Gedächtnisses, des Farbengedächtnisses, die Art ihrer Beobachtung, ob diese eine mehr bewußte oder mehr unabsichtliche ist, ob die Künstler durch ihr Ton- und Farben- und Formengedächtnis den Durchschnitt der Menschen (der Laien) überragen u. a. m.

Allerdings die schaffende, die ausübende Künstlertätigkeit selbst wird sich schwerlich jemals zum Gegenstande des Experiments machen lassen (wenigstens nicht in ihrer ganzen Ausdehnung und in ihrem konkreten Verlauf), aber wir können uns doch an der Hand des analysierenden Experiments die psychologischen Grundlagen auch dieser Tätigkeit klar machen und ihre Bedingungen erforschen.

Ein Beispiel möge das klar machen.

Ein fundamentaler Unterschied in der Tätigkeit der einzelnen Maler und Bildhauer ist der, daß die einen, die mehr naturalistisch gerichteten, auf die treue Wiedergabe der Details (bisweilen sogar der minutiösesten) und auf die Darstellung des rein Individuellen in Bild und Skulptur, die anderen mehr auf die Herausarbeitung des Typischen oder sogar (was nicht dasselbe ist!) des Gattungsmäßigen ausgehen.

Nun läßt sich die Frage aufwerfen: ist das ein Unterschied der gesamten künstlerischen Begabung und Interessenrichtung, oder nur des Beobachtungsverfahrens und der Technik?

Wir können nun z. B. verschiedene Zeichner, bei denen sich dieser Unterschied findet, unter veränderten Bedingungen zeichnen lassen: einmal so, daß sie vor dem Objekt zeichnen, einmal „auswendig"; einmal in deutlichster Sehweite des Objektes, wobei alle Details genau sichtbar sind, einmal in solcher Entfernung vom Objekt, daß nur noch die Hauptzüge sichtbar bleiben. Wir können dabei feststellen, ob die einzelnen Zeichner unter allen diesen Veränderungen ihrer Manier treu bleiben oder ob sie ihre Manier abändern. Wenn z. B. ein „Detailmaler" die aus großer Entfernung gesehenen Objekte ebenso malen würde wie der Maler des „Typischen", so müßten wir schließen, daß diese seine Manier mehr eine künstlerische Gewohnheit ist als eine angeborene Anlage. Behielte er dagegen die detaillierte Manier unter allen Umständen bei (z. B. dadurch, daß er zu dem Fernobjekt Details hinzufügte), so müßten wir sie als Anlage auffassen.

So läßt sich also doch auch der allgemeine psychische Vorgang, der Hergang bei der Tätigkeit des künstlerischen Schaffens selbst in gewissem Maße experimentell erforschen.

7. Eine siebente Methode, die in Wahrheit eine Gruppe von Methoden zur Erforschung des künstlerischen Schaffens ist, können wir vielleicht mit dem etwas unbestimmten Namen der „naturwissenschaftlichen Methode" benennen. Sie entsteht aus dem mehr oder weniger innigen Zusammenwirken von drei Untersuchungen, die erst die allermodernste Ästhetik geschaffen hat. Es sind die vergleichend entwicklungsgeschichtliche und die biologische Methode, ferner die ethnologische Methode oder die Benutzung des völkerkundlichen und völkerpsychologischen Materials für die Aufhellung von Problemen des künstlerischen Schaffens und der Kunst.

Es sind natürlich wieder ganz andere Fragen und Probleme, auf deren Beantwortung uns diese Methoden hinleiten.

Die entwicklungsgeschichtliche Ästhetik sucht im allgemeinen die Kunst und das Kunstschaffen, also die hochentwickelte Kunst in unserer Zeit und in unserer gegenwärtigen Entwicklungsperiode unter ganz neue Gesichtspunkte der Betrachtung zu bringen und vieles an ihm zu erklären durch den Vergleich unserer hochentwickelten Kunst mit niederen, einfacheren, ja mit den einfachsten, d. h. den primitiven und ursprünglicheren Stadien der Kunst.

Ein solches vergleichendes Zurückgehen auf das, was in der Kunst das Ursprüngliche, Älteste und Einfachste ist, kann nämlich in vieler Beziehung lehrreich werden für das Verständnis unserer Kunst. Es bringt uns Eigenschaften unserer Kunst und Motive des künstlerischen Schaffens wieder zum Bewußtsein, die unserem Wissen sozusagen durch Selbstverständlichkeit entschwunden sind.

Sie zeigt uns z. B. die ursprünglichen Motive des künstlerischen Schaffens; waren diese schon rein ästhetische oder waren sie praktische, z. B. rein soziale, wie das von Guyau angenommen worden ist? Müssen wir daraus schließen, daß auch heute noch mehr oder weniger starke soziale Motive bei der künstlerischen Tätigkeit mitwirken? Jedenfalls haben wir die sichere Aussicht, daß sich auf diese Weise die besondere Natur und der Inhalt dieser Motive überhaupt erkennen läßt. Ebenso können wir feststellen, ob es eine einzelne „Urkunst" gibt, aus der sich alle anderen Künste entwickelt haben, oder ob alle Künste von Anfang

an in ihrer Eigenart nebeneinander auftreten; ob es gewisse Grundformen oder Urformen innerhalb der einzelnen Künste gibt, ob gewisse allgemeine ästhetische Verhältnisse eine durchgängige Anerkennung gefunden haben u. dgl. m. So kennen wir z. B. aus der vergleichenden Gegenüberstellung der Anfänge des Hausbaues bei primitiven Menschen und in den Anfängen der Kultur die praktischen und die künstlerischen Grundbestandteile des Hauses und die ursprünglichen Motive des Hausbaues, die ursprünglichen Motive der Kleidung (die praktischen wie die ästhetischen), die uns Selenka durch geistreiche Betrachtungen erschlossen hat; die praktischen und ästhetischen Grundmotive bei der Herstellung von Werkzeugen und Waffen. Wir sehen daraus ferner, daß innerhalb der bildenden Künste die Plastik und zwar die eigentliche Rundplastik allen anderen Kunstzweigen vorausgeht, und nicht etwa, wie man früher glaubte, die Zeichnung. Der prähistorische Mensch übte seine erste künstlerische Tätigkeit an der Darstellung von Tieren und Menschen mit Rundfiguren von Stein, Holz und Knochen.

Wir sehen ferner, daß das Gefallen an der Symmetrie und an bestimmten Proportionen oder an Äquivalenten der Symmetrie, ferner an der Aufreihung einfacher Motive, wie Linien und Zacken, an der rhythmischen Wiederholung der Motive, an dem Rhythmus der Bewegungen fundamentale ästhetische Erscheinungen sind, die bei allen Völkern und zu allen Zeiten wiederkehren und die daher als wirkliche Elementarerscheinungen des ästhetischen Lebens betrachtet werden müssen.

Im ganzen hat die entwicklungsgeschichtlich-ethnologische Methode folgende Wege beschritten: Man untersucht die Kunsttätigkeit des prähistorischen Menschen (vgl. die Arbeiten von Verworn), und man vergleicht damit die Kunsttätigkeit der heutigen Naturvölker hinsichtlich ihrer Motive, ihrer Formen, der Entstehung dieser Formen und der in ihnen herrschenden ästhetischen Grundverhältnisse. Damit bringt man wieder in Vergleich die Kunsttätigkeit des Kindes in ihren verschiedenen Entwicklungsstadien. Es ist bekannt, daß nach dem von Häckel aufgestellten „biogenetischen Grundgesetz" sich dabei eine Parallele zeigen soll zwischen der Entwicklung des Kindes und der der menschlichen Rasse oder der sogenannten Ontogenese und Phylogenese, eine Parallele, die aber innerhalb der Kunst nur wenig zutrifft.

Auch das ist aber in mancher Beziehung lehrreich. So geht z. B. auch beim Kinde, wie schon erwähnt wurde, das künstlerische Schaffen durchaus dem Kunstverständnis voran, und es scheint beim Kinde sowohl wie bei der Menschheit die plastische Kunst früher entwickelt zu werden als die zeichnerische, und selbst die bevorzugten Objekte sind in beiden Fällen dieselben, nämlich Mensch und Tier.

Drittes Kapitel.

Die Analyse des künstlerischen Schaffens.

Wir wenden uns nun zur Anwendung dieser Methoden auf unser erstes Hauptproblem, auf die subjektive Seite der Kunst oder das Schaffen des Künstlers, allgemeiner gesagt, auf die Kunsttätigkeit überhaupt.

Wenn wir irgendeine menschliche Geistestätigkeit vollständig kennen und verstehen lernen wollen, so müssen wir immer auf drei Hauptpunkte unser Augenmerk richten, aus denen sich alles weitere erklären läßt: 1. auf die Motive im weitesten Sinne des Wortes, aus denen diese Tätigkeit hervorgeht. Ich verstehe dabei unter den Motiven sowohl die subjektiven Beweggründe, die dem Menschen (in unserem Falle dem Künstler) zum Bewußtsein kommen, wie die Gesamtheit der Ursachen und Anlässe seines Handelns.

2. Wir müssen die Tätigkeit zerlegen in ihre Partialtätigkeiten oder in die Teilvorgänge, aus denen sie sich zusammensetzt. Jede menschliche Tätigkeit, wie sie uns in der Erfahrung entgegentritt, ist etwas Komplexes oder Zusammengesetztes, ja sie ist oft in sehr verwickelter Weise aus Einzeltätigkeiten zusammengesetzt. So besteht das künstlerische Schaffen jedenfalls aus den Tätigkeiten des Beobachtens, des Fühlens und Erlebens, des Strebens nach Ausdruck dessen was der Künstler erlebt hat und aus der eigentlichen Darstellung und Ausführung des Kunstwerkes. Durch diese Zerlegung der komplexen Tätigkeit des Künstlers in ihre Teilvorgänge lernen wir die Arbeit des Künstlers im einzelnen kennen.

3. Wir haben die Fähigkeiten festzustellen, welche die von uns untersuchte Tätigkeit voraussetzt, also in unserem Falle die künstlerischen Fähigkeiten, die der Künstler im allgemeinen

haben muß und wiederum diejenigen, welche innerhalb jeder einzelnen Kunst erforderlich sind.

Unter diesen drei Hauptgesichtspunkten wollen wir nun auch die Tätigkeit des Künstlers betrachten: Wir untersuchen ihre Motive, ihre Partialtätigkeiten und die zum künstlerischen Schaffen erforderlichen Fähigkeiten.

Die volle Bedeutung dieser drei Untersuchungen wird erst hervortreten, wenn wir uns mit der Kunst selbst beschäftigen; da läßt sich zeigen, wie alle Kunstrichtungen, Strömungen, Schulen und künstlerischen Standpunkte hauptsächlich daraus erklärt werden können, daß das eine oder andere Motiv des künstlerischen Schaffens zur einseitigen Vorherrschaft gelangt, z. B. das Interesse an dem Objekt und seiner naturgetreuen Wiedergabe oder im Gegenteil das Interesse an dem reinen Ausdruck innerer Erlebnisse u. dgl. m. So werden uns z. B. auch die meisten Richtungen der modernen Kunst verständlich, wenn wir nachweisen, wie ein einzelnes an sich berechtigtes Motiv des künstlerischen Schaffens in ihnen zu einer ganz einseitigen Vorherrschaft gelangt; oder wir können zeigen, wie eine Kunstrichtung dadurch entsteht, daß der überragende Einfluß einer einzelnen künstlerischen Individualität und die Eigenart ihrer Begabung maßgebend wird für den Geschmack der Künstler einer ganzen Zeitepoche.

I.

Wenn wir also zunächst die Frage aufwerfen, aus *welchen Motiven* geht das künstlerische Schaffen hervor? so zeigt uns die entwicklungsgeschichtliche Ästhetik, daß *bei aller Kunsttätigkeit zwei ganz verschiedene Arten von Motiven zusammenwirken*. Die einen können wir die *persönlichen* (weniger gut die individuellen) Motive nennen, das sind wieder die, die einerseits auch *dem einzelnen Künstler mehr oder weniger deutlich zum Bewußtsein kommen und die andererseits durchaus von seiner Persönlichkeit*, seiner Individualität und Eigenart *abhängen*. Zu ihnen gehört z. B. *der* Unterschied der Motive, ob der Künstler mehr Interesse an charakteristischer Wiedergabe des Objektes hat (wie Adolph Menzel) oder an der Wiedergabe von Ideen (wie Peter Cornelius) oder von romantischen und mystischen Stimmungen (wie Gabriel Max).

Daneben wirken bei aller Kunsttätigkeit auch noch Motive im weiteren Sinne mit, die wir als unpersönliche oder außerpersönliche bezeichnen können.

So wird z. B. jeder Künstler, ohne es zu wissen und zu wollen, beeinflußt und getragen von dem Geschmack seiner Zeit und seines Volkes, er hat infolgedessen außer den persönlichen auch noch nationale und zeitlich bedingte Eigenschaften, er ist getragen und beeinflußt von dem gesamten Kulturstreben seiner Zeit, nicht selten auch von der Mode; und gerade die scheinbar alleroriginellsten und individuellsten Stürmer und Dränger und Kunstreformer sind oft die am meisten von der Zeit und der Mode abhängigen Künstler, wie unsere modernen Expressionisten, die alle Anerkennung einem Modegeschmack verdanken.

Diese unpersönlichen oder außerpersönlichen Motive des künstlerischen Schaffens erkennen wir am deutlichsten, wenn wir die Kunst der Gegenwart mit den Kunstidealen früherer Zeiten vergleichen. Im Mittelalter z. B. waren in der Kunst die sozialen und außerpersönlichen Motive viel stärker als die individualen: Kirchliche Gegenstände und politische und dogmatische Motive beherrschten die Malerei, in deren Mittelpunkt das Altarbild stand und die sich beständig nach den Interessen der Gläubigen richtete. In der indischen, japanischen und chinesischen Kunst herrschen noch heute allgemeine Einflüsse des Staatslebens und der buddhistischen Religion in hohem Maße vor, und bevor der europäische Einfluß eindrang, bestimmten sie die allgemeine Auffassung von Stil und Stilgesetzen. Hinter den allgemeinen Prinzipien der landschaftlichen Darstellung und der allgemein anerkannten Proportionen des Gesichts und des menschlichen Körpers trat die Individualität des Künstlers zurück, und manche Motive, wie der Buddha und die strengen Regeln für die Darstellung alles dessen, was zum Besitz der kaiserlichen Familie gehörte, traten dem Künstler als ein religiöser und politischer Zwang gegenüber. Die ganze ältere chinesische und japanische Kunst und ein großer Teil der orientalischen Kunst und des orientalischen Kunstgewerbes überhaupt würde uns unverständlich bleiben, wenn wir diese allgemeineren außerpersönlichen Motive des künstlerischen Schaffens nicht mit berücksichtigen wollten. So ist ferner ein großer Teil der orientalischen Textilkunst, wie die Gebetsteppiche und Gebetstücher, ganz von reli-

giösen Motiven bestimmt, und der einzelne Künstler mußte sich darauf beschränken, ein (je nach Ort und Zeit ein wenig wechselndes) Grundschema in möglichst origineller Weise zu variieren.

Aber diese außerpersönlichen und überpersönlichen Motive des künstlerischen Schaffens gehen noch viel weiter: Jeder Künstler nimmt an der gesamten Entwicklung der Menschheit teil. Der primitive Künstler muß z. B. notwendig anders zeichnen und die Natur anders sehen und darstellen als der Künstler einer höheren Zivilisation, weil die kulturell höher stehende *Menschheit* die Natur anders sieht und anders darstellt als der Naturmensch, vermöge ihrer allgemeinen geistigen Verfassung und nach allgemeinen psychologischen Entwicklungsgesetzen.

Das möge genügen als Hinweis darauf, daß wir zuerst die Motive des künstlerischen Schaffens erforschen müssen, wenn wir die Kunst und die Kunstrichtungen verstehen wollen.

Fragen wir zunächst, was die *persönlichen* Motive des künstlerischen Schaffens sind, so lassen sich diese *wieder in zwei Gruppen* zerlegen: Die *allgemein* künstlerischen, an denen jeder Künstler teilnimmt, einfach weil er Künstler ist, und die rein individuellen, die die Eigenart, die künstlerische Individualität und die Originalität des einzelnen Künstlers ausmachen.

Unter diesen sind die allgemein künstlerischen besonders wichtig für das Verständnis aller Kunst, eben weil an ihnen jeder Künstler teilnimmt, dann aber auch, weil sie durchaus nicht bei jedem Künstler *in der gleichen Weise* wirken, sondern *mit sehr verschiedenen Verhältnissen* der Gleichwertigkeit oder der Über- und Unterordnung der einzelnen Motive. Durch das Vorherrschen eines oder mehrerer dieser allgemeinen Motive wird dann in der Regel die Richtung des Künstlers bestimmt.

Von solchen allgemein künstlerischen Motiven, die alles künstlerische Schaffen beherrschen, lassen sich nun sowohl nach den Zeugnissen der Künstler selbst als nach der Art der Kunstwerke und Kunstrichtungen hauptsächlich *drei* anführen, aus deren Zusammenwirken jedes Kunstwerk entsteht und von denen sich sagen läßt: Kein wahres Kunstwerk kann ohne sie entstehen. Ich nenne sie kurz: 1. ein den Künstler mehr oder weniger stark ergreifendes, sein Gemütsleben erregendes *künstlerisches Erlebnis*; 2. der *Trieb* oder Drang, dieses Erlebnis *in künstlerischer Form auszudrücken*; 3. das Be-

streben, diesem „Ausdruck" die Form eines bleibenden Werkes zu verleihen.

Diese drei Grundmotive des künstlerischen Schaffens sind von solcher Wichtigkeit für alles Kunstverständnis, daß wir sie noch näher erläutern müssen.

1. Wir sahen, daß zunächst ein starkes inneres Erlebnis des Künstlers vorliegen muß, von dem das ganze Kunstschaffen ausgeht. Es ist in der Regel nach den Zeugnissen der Künstler eine sinnliche Erscheinung (so namentlich beim bildenden Künstler), die das Gemütsleben und die Phantasie besonders lebhaft bewegt hat, wie der Anblick einer künstlerisch interessanten Landschaft, einer stimmungsvollen Beleuchtung, eines besonders prächtigen Farbenspiels (van Gogh) oder der Anblick eines ausdrucksvollen Kopfes, einer Gruppe schön und charakteristisch bewegter Menschen u. dgl., woran die schöpferische Tätigkeit anknüpft. Oder beim Dichter und Musiker geht das Schaffen aus von einem Ereignis des Lebens, das poetische oder musikalische Bedeutung gewinnt. So entstand die Idee zum „Fliegenden Holländer" bei Richard Wagner während einer stürmischen Nachtfahrt auf der Ostsee von Riga nach London, bei welcher ihm das Pfeifen und Heulen des Windes in den Raen seines Segelschiffes die Anregungen zu den dramatischen und musikalischen Motiven des Holländers gab. Oder wir wissen von Goethe, daß der Bericht über ein tragisches Ereignis (das Schicksal der Christel von Laßberg) den Anstoß zu der Dichtung „Erlkönig" gab. Oder wir hören, daß Feuerbach berichtet, wie der Anblick von ein paar musizierenden italienischen Mädchen und die Erzählung, daß sie wenige Tage nachher verunglückt waren, den Anlaß zu seinem bekannten Bilde „Das Konzert" gibt.

Wichtig ist dabei, daß dieses Motiv in der Regel einen konkret anschaulichen Charakter zu haben pflegt, an Stelle dessen auch wohl ein sehr lebhaftes Phantasiebild treten kann.

Es ist nur scheinbar etwas anderes, daß manchmal auch an Stelle eines solchen Erlebnisses eine abstrakte künstlerische Idee oder sogar ein bestimmtes künstlerisches Problem den Ausgangspunkt des Schaffens bildet — ja, es kommt sogar vor, daß der Auftrag eines Bestellers scheinbar das eigentliche Motiv zu einem Kunstwerk ist. Ein bekanntes Beispiel für das erstere ist die Darstellung der Siegesgöttin, der Nike, bei den griechischen Bildhauern. Es wurde den Bildhauern das Problem gestellt, eine

herabschwebende Gestalt mit den schweren und zerbrechlichen Materialien des Marmors darzustellen, ohne daß sie als gestützt erschien, und wir sehen, daß die griechischen Bildhauer sich mehrere Jahrhunderte lang um dieses Problem bemühten. Allein das ist nur scheinbar eine Ausnahme von der Regel, daß der Anlaß zum künstlerischen Schaffen in einem konkreten, das Gefühl und die Phantasie ergreifenden Erlebnis liegt. Denn einerseits geht jedem Kunstwerk, wie jedem menschlichen Werke überhaupt, irgend eine Idee oder ein Problem voraus, und andererseits gelangt der Künstler zu einer bestimmten Lösung des Problems doch nur, wenn er ein ganz konkretes anschauliches Bild der Lösung gewonnen hat, indem er es entweder an einem Modell darstellt oder innerlich in der Phantasie erschaut, und von dieser konkret anschaulichen Lösung des Problems geht nun das eigentliche künstlerische Schaffen aus.

In ähnlicher Weise schwebten den späteren Renaissance-Künstlern auch bestimmte Probleme vor, die im Mittelpunkte ihres Schaffens standen; z. B. die Deckenperspektive mit ihren außerordentlich schwierigen und kühnen Verkürzungen (sie wurde auch wohl scherzhaft die Froschperspektive genannt, weil man bei dieser Darstellung hauptsächlich die Beine der dargestellten Personen sah). Aber zum künstlerischen Schaffen kommt es dabei doch wieder erst dann, wenn eine ganz konkrete anschauliche Lösung des perspektivischen Problems an einem bestimmten anschaulichen Motiv, einer Begebenheit, von dem Künstler gefunden worden ist, und diese konkret anschauliche Einkleidung des Problems wird dann das eigentliche Motiv des Schaffens. Ein berühmtes Beispiel dafür, wie sogar ein bis ins Detail vorgeschriebener künstlerischer Auftrag ein echtes Kunstwerk hervorbringen konnte, sind Albrecht Dürers Zeichnungen zu dem Triumphzug Kaiser Maximilians. Wir sehen aber auch der Ausführung an, daß den Künstler bestimmte anschauliche Objekte interessierten, die echte und wahre Motive zu künstlerischem Schaffen werden konnten, wie die prächtigen Gestalten der Männer und der Pferde, der Prunk der Wagen, der Rüstungen und Kostüme u. dgl. m. Alles das macht eben hier das künstlerische Erlebnis aus.

Im einzelnen Falle kann sich nun die Bedeutung dieses künstlerischen Erlebnisses beträchtlich verschieden gestalten. Es kann z. B. unmittelbar und direkt zum Schaffen anregen,

wie wenn der Maler van Gogh uns berichtet, daß irgendeine Farbenstimmung ihn förmlich zwingt, sie mit den ersten besten Mitteln festzuhalten, oder das Erlebnis kann erst lange innerlich bei dem Künstler nachwirken, und es wird dann oft fast vergessen, es wird durch andere Erlebnisse wieder aufs neue interessant und nun erst sozusagen befähigt, als künstlerisches Motiv zu wirken. Diese letztere Form der Nachwirkung künstlerischer Erlebnisse sehen wir besonders häufig bei Goethe verwirklicht. Oder ein künstlerisch interessantes Erlebnis erweckt zunächst eine allgemeine Idee, die als unbestimmtes Motiv zu einem neuen Werk dem Künstler vorschwebt, und sie gibt ihm nur ganz ungefähr die Form der konkreten Einkleidung dieses Motivs. Dann treten weitere Erlebnisse hinzu und geben die bestimmtere konkrete Einkleidung her, und nun gestaltet sich das Erlebnis je nach der Begabung des Künstlers zu einem lyrischen Gedicht, einer Ballade oder einem Gemälde, einer Skulptur. Das ist z. B. auch wieder bei dem Erlkönig der Fall, dessen bestimmte Einkleidungsform Goethe erst durch eine Kombination der ursprünglichen Erzählung mit anderen späteren Erlebnissen fand. Die Erzählung des Todes der Christel von Laßberg gab den ersten Anstoß, die Lektüre der Ballade Erlkönigs Tochter in Herders „Stimmen der Völker" gab dann die Form der dichterischen Einkleidung für das längst in ihm vorbereitete Motiv.

Diese Form des künstlerischen Erlebnisses führt zu einer anderen über, die wir sehr häufig eintreten sehen. Sehr oft liegt nämlich der konkrete Antrieb zum Schaffen des Künstlers in einem anderen Kunstwerk, das er kennen lernt und das ihn zu eigenem Schaffen anregt. Zahllose Kunstwerke sind auf diese Weise entstanden, wobei man keineswegs bloß an Nachahmung und Stümperei denken darf. So wirkten Shakespeares Dichtungen auf die Form des Dramas in der Sturm- und Drangperiode, „Werthers Leiden" auf die sentimentale Erzählungsliteratur des 18. Jahrhunderts. Pestalozzis Volksroman „Lienhard und Gertrud" brachte geradezu eine bestimmte Art des deutschen Volksromans hervor. Die Zeitschrift „Die Kunstwelt" hat vor kurzem eine Umfrage bei modernen Künstlern gehalten, welche Kunstwerke ihnen einen besonders großen Eindruck gemacht hätten. Aus den Antworten der Künstler sehen wir, daß sehr oft andere Kunstwerke zu den wichtigsten und nachhaltigsten Anregungen für einen bedeutenden

Künstler gehören; und daß diese von einem anderen Kunstwerk ausgehende Anregung keineswegs ein bloßes Nachschaffen erzeugt, sehen wir daraus, daß die tiefsten künstlerischen Erschütterungen oft durchaus nicht immer von dem eigenen Gebiet des Künstlers ausgehen.

Wir werden später bei der Analyse der Tätigkeit des Künstlers finden, daß diese konkrete Einkleidung einer künstlerischen Absicht nicht selten auch erst während der Darstellungstätigkeit selbst gefunden wird; ja, für manche Künstler scheint es typisch zu sein, daß sie die konkrete Form der Einkleidung ihrer Gedanken erst während der Ausführung selbst und durch sie gewinnen. Das ändert aber nichts daran, daß ein dem Künstler interessant und wertvoll gewordenes sinnlich anschauliches Erlebnis das ursprüngliche und primäre Motiv seiner schaffenden Tätigkeit ist. Nur liegt die Form der Einkleidung bei manchen Künstlern anfangs noch unvollständig und mehr in der Weise eines unbestimmten Ahnens vor ihnen und erlangt erst durch das Schaffen selbst größere Bestimmtheit. Bei dem Dichter ist in der Regel als Äquivalent zu dem sinnlichen Erlebnis ein „Phantasie-Erlebnis" wirksam: entweder eine Persönlichkeit oder das Lebensschicksal eines Menschen, das ihn tief ergreift und mit innerlicher Plastizität und Anschaulichkeit vor ihm steht, ein aus Sage oder Geschichte geschöpfter Stoff und dergl. Ein solches Phantasie-Erleben wird ihm dann zu einem Äquivalent des wirklichen anschaulichen Miterlebens.

Viel wichtiger für das Verständnis des künstlerischen Schaffens sind die beiden nächsten allgemein künstlerischen Motive: Der Trieb des Künstlers, das, was er erlebt hat, auch zum Ausdruck zu bringen und es in anschaulicher, sinnlich konkreter Form mit den Mitteln einer bestimmten Kunst darzustellen als ein bleibendes Werk. Ich nenne diese Motive kurz das Ausdrucksmotiv und das Darstellungs- oder Werkmotiv (Formmotiv).

Betrachten wir zunächst das Ausdrucksmotiv.

Der Trieb, alles das, was uns lebhaft bewegt, auszudrücken, ist ein allgemein menschlicher, den wir in der Menschheit aller Zeiten und aller Entwicklungsstufen, aller Kulturepochen hervortreten sehen. Dieser Trieb hat zugleich eine so lebhafte Beziehung zur Kunst, daß man heute nicht selten die Formel hört: „Kunst ist Ausdruck"; damit soll gesagt sein, daß die Kunst

im subjektiven Sinne, als Tätigkeit gedacht, nichts anderes sei als das allgemein menschliche Streben, starke, intensive, unsere Phantasie und unser Gefühl ergreifende Erlebnisse auszudrücken.

Wir werden sogleich sehen, daß diese Formel, mit dieser Einseitigkeit hingestellt, *unrichtig* ist. Zunächst aber wollen wir anerkennen, daß in aller Kunst *unter anderem* auch ein reines Ausdrucksstreben als eines ihrer Hauptmotive steckt. Trotzdem ist die Formel: Alle Kunst ist Ausdruck, Ausdruck eines inneren Erlebens, einseitig und ungenügend. Wenn wir über die *relative* Bedeutung des Ausdrucksstrebens für die Kunst klar werden wollen, wenn wir einen einigermaßen sicheren Boden gewinnen wollen zur Abgrenzung der wahren Bedeutung des Ausdrucksstrebens innerhalb aller Kunst, so müssen wir uns bei der allgemeinen Psychologie erkundigen, denn die Untersuchung der Ausdrucksvorgänge ist Gegenstand der Psychologie, und gerade die neueste Psychologie hat sich mit der Untersuchung der Ausdrucksbewegungen und Ausdrucksvorgänge (im weitesten Sinne des Wortes) eingehend befaßt.

1. Da zeigen uns nun die Beobachtungen und die Experimente der modernen Psychologie mit voller Übereinstimmung, daß alle Erlebnisse (Wahrnehmungen, Erinnerungen, Phantasievorstellungen, Ereignisse, Mitteilungen, Lektüre u. dgl.), sofern sie von Gefühlen begleitet sind, nach Ausdruck drängen und sich auf eine ganz elementare Weise irgendwie am Körper zu äußern streben. Wir müssen daher sagen, daß in diesem Streben aller gefühlsbetonten Erlebnisse nach Ausdruck eine ganz elementare, mit mechanischer Notwendigkeit eintretende Erscheinung unseres Seelenlebens liegt.

Und zwar ist *dieser Gefühlsausdruck* seiner psychophysischen Natur nach wieder von *zweifacher Art*: Er ist einerseits unwillkürlicher, d. h. dem Willen entzogener Ausdruck; andererseits willkürlicher (oder halbwillkürlicher). Zu dem unwillkürlichen Ausdruck der Gefühle gehört das Erröten und Erblassen, die zu- oder abnehmende Herz- oder Pulstätigkeit, die Veränderung der Atmung bei Affekten, die Veränderung der Spannung der Muskeln und des Tempos der Bewegungen u. dgl. m. Zugleich spielen sich bei allen gefühlsbetonten Erlebnissen auch Ausdrucksvorgänge ab, die ganz oder teilweise dem Willen zugänglich sind, wie das Tempo und die Energie unserer Bewegungen, die Körperhaltung und der Gang, der

Gesichtsausdruck und der „Ausdruck" im engeren Sinne, d. h. das Mienenspiel und die Gebärden, endlich der mannigfaltigste und bestimmteste Ausdruck des Innenlebens in den Lauten der Stimme und den Worten der Sprache.

2. Wir wissen ferner aus der allgemeinen Psychologie, daß die Mannigfaltigkeit, die Intensität und die Form dieses Gefühlsausdrucks der Mannigfaltigkeit und Intensität der inneren Erlebnisse im großen und ganzen folgt. So pflegen z. B. unbestimmte Stimmungen auch einen relativ unbestimmten Ausdruck zu haben, dagegen hat ein bestimmter Affekt, wie der des Zornes oder der Begeisterung einen bestimmten und sehr charakteristischen Ausdruck, den wir auch physiologisch genau angeben können nach den einzelnen Muskeln, die dabei in Tätigkeit geraten u. dgl. m.

3. Wir wissen ferner, daß die Mannigfaltigkeit, die Intensität und die Form des Gefühlsausdrucks große individuelle Unterschiede zeigt. Diese gehen selbst bis in die elementaren, dem Willen ganz oder teilweise entzogenen Ausdrucksvorgänge herab. So sehen wir, daß manche Personen beim Schmerz ihren Atem hemmen, während andere ihm gerade freien und tiefen Spielraum lassen, daß die einen bei großer Anstrengung erröten, während die anderen dabei erblassen.

Gerade diese elementare Natur des Ausdrucksstrebens aller Gefühle ist nun für das Verständnis der Kunst von großer Bedeutung, denn wir können sofort zweierlei daraus entnehmen, das die wahre Rolle des Ausdrucks in der Kunst bestimmt:

a) Wenn und soweit die Kunst auch Ausdruck von gefühlsbetonten Erlebnissen ist, trägt sie damit den Charakter einer ganz allgemein menschlichen und naturnotwendigen psycho-physischen Funktion, und sie ist nicht etwas Besonderes und Eigenartiges in dem Sinne, daß die übrigen Menschen — die Nichtkünstler — daran keinen Anteil hätten. Das heißt mit anderen Worten: Die Kunst als Ausdruck der Gefühle ist keine eigentümlich künstlerische Erscheinung, sondern eine allgemein menschliche, und sie ist daher auch kein Vorrecht der Künstler. Ja, wir können nicht einmal sagen, daß besonders lebhafter Ausdruck der Gefühle eine spezifisch künstlerische Eigenart sei, denn es gibt auch völlig unkünst-

lerische Menschen, die ihre Gefühle lebhaft zu äußern pflegen, also nicht einmal in dem Sinne einer rein intensiven Steigerung dieses allgemein menschlichen Ausdrucksstrebens darf die Kunst unter dem Gesichtspunkt des Ausdrucks der Gefühle verstanden werden.

Daraus folgt b), daß die Formel: Kunst ist Ausdruck, eben deswegen, weil sie nur auf die allgemein menschliche Basis aller Kunsttätigkeit zurückgeht, noch gar nicht das Wesen der Kunst bestimmen kann. Mit anderen Worten: das Eigentümliche, das Unterscheidende und Charakteristische der Kunsttätigkeit muß bei dem bloßen Ausdruck der Gefühle noch ganz und gar fehlen, weil er eine allgemein menschliche Erscheinung ist. Es muß vielmehr noch ein besonderes, spezifisch künstlerisches Motiv zu dem Ausdrucksstreben hinzukommen, wenn es zu einem künstlerischen Motiv werden soll. Ehe wir dieses besondere Motiv, mit dem wir erst in die Eigenart der Kunsttätigkeit eintreten, genauer bestimmen, müssen wir wegen der Wichtigkeit, die heutzutage das reine Ausdrucksstreben in der Kunst erlangt hat, noch einen Augenblick bei dem Nachweis verweilen, daß das Streben nach Gefühlsausdruck als solches noch gar keine künstlerische Bedeutung hat.

Wie allgemein verbreitet und wie wenig künstlerisch das allgemeine Ausdrucksstreben der Menschen an sich ist, sehen wir bei zahllosen Anlässen des täglichen Lebens, wie bei dem lebhaften Reden und Gestikulieren erregter und lebhaft interessierter Menschen oder an dem „lauten Ton", in dem sich die Menschen bewegen, sobald ihre Gefühle ein wenig gehoben sino, wie beim Alkoholgenuß u. dgl. m. Dasselbe zeigt sich bei einigen sehr wenig angenehmen, aber weitverbreiteten menschlichen Gewohnheiten, wie an dem Beschreiben der Wände, der Mauern und der Felsen an einem schönen Aussichtspunkt, an den zeichnerischen und dichterischen Ergüssen in Fremdenbüchern u. dgl. m.

Deutlich sieht man auch aus dem Wesen des elementaren Gefühlsausdrucks, was diesem Ausdruck fehlt, um Kunst zu sein. Das sind vor allem drei Dinge: a) Der Gefühlsausdruck erfolgt ganz unwillkürlich, ganz ziellos und planlos, ja, zum Teil sogar rein reflektorisch; er ist ursprünglich gar keine eigentliche Willenstätigkeit. Alle Kunst aber ist eine bewußte Willenstätigkeit, die immer irgend welche Ziele verfolgt, zum mindesten ist

das Ziel des Künstlers das ihm vorschwebende Kunstwerk selbst. b) Der Gefühlsausdruck als solcher schafft kein bleibendes Werk, er „verläuft sich" in Gebärden oder Worten, und er ist in der Regel nichts anderes als ziemlich planlos verpuffte Energie oder die ebenso planlose Entladung einer inneren Spannung. c) Der Gefühlsausdruck als solcher ist formlos, unter Umständen sogar sehr formlos! Er enthält als solcher noch nichts von dem Streben nach künstlerischer Form; alle Kunst ist aber in irgendeinem Sinne ein Streben nach Form und Gestaltung. Allerdings kann der Ausdruck unserer gefühlsbetonten Erlebnisse ja auch künstlerische Form annehmen. Wir sehen das bei südlichen Völkern, insbesondere bei den Italienern, ihrer Redeweise und ihren Gesten zweifellos hervortreten. Aber das ist der Ausdruck nicht an sich, nicht seinem Wesen nach, vielmehr muß erst ein angeborener Sinn für schöne Form hinzukommen als ein neues Motiv, wenn der Ausdruck der Gefühle künstlerischen Wert gewinnen soll. d) Der Gefühlsausdruck als solcher pflegt um so formloser zu sein, je intensiver uns das gefühlsbetonte Erlebnis ergreift, und verrät damit deutlich seine ursprüngliche Tendenz zur Formlosigkeit. In der höchsten Ekstase wird der Gesang zum Schrei, der Tanz zur Gebärdenraserei; ja, die ruhige Arbeit des bildenden Künstlers wird bei starker Gemütserregung überhaupt unmöglich. Das reine Ausdrucksstreben erweist sich sonach seiner elementaren Grundtendenz nach als formfeindlich.

Zusammenfassend können wir sagen: So wichtig diese allgemeine Tendenz gefühlsbetonter Erlebnisse ist, sich Ausdruck zu verschaffen, und so sicher diese auch in der Kunst eine Rolle spielt (als das Ausdrucksmotiv der Kunst), so fehlt diesem Streben nach Ausdruck an und für sich betrachtet doch noch alles, was das eigentliche Wesen der Kunst ausmacht; ja, in der Tendenz des Ausdrucks schon liegt es, formlos zu sein, und je intensiver unsere Gefühle werden, desto formloser und unschöner pflegt ihr Ausdruck zu werden. Der Gefühlsausdruck ist also zwar bei aller Kunstwirksamkeit mit wirksam, aber er enthält nichts von dem Eigentümlichen der Kunst.

Weil nun aber alle Kunst doch auch zugleich das Streben nach Ausdruck innerer Erlebnisse in sich enthält, so können wir noch eine ganze Anzahl weiterer Erkenntnisse aus der Psychologie

des Gefühlsausdrucks entnehmen, die für das Wesen der künstlerischen Tätigkeit wichtig sind.

Fragen wir zunächst einmal, was denn eigentlich die Bedeutung dieses Strebens nach Ausdruck ist. Wir müssen diese Bedeutung nach drei Richtungen bestimmen, indem wir fragen, was bedeutet der Ausdruck der Gefühle für die Gefühle selbst, für das durch sie betonte Erlebnis und für den sich äußernden Menschen? Darauf können wir zunächst antworten: Der Ausdruck der Gefühle hat für uns eine dreifache Bedeutung: Erstens dient er der Entladung des Gefühls und einer Befreiung (oder Lösung) von einer inneren, durch das Gefühl erzeugten Spannung.

Alle starken Gemütsbewegungen erzeugen vorübergehend eine Art von Stauung des Seelenlebens und einen Zustand innerer Spannung, der nach Lösung und Befreiung drängt. Die Ausdrucksbewegungen, die ganze Ausdruckstätigkeit überhaupt dient zunächst dazu, diese innere Spannung zu lösen und damit den ganzen seelischen Zustand wieder ins Gleichgewicht zu bringen; das heißt also, der Gefühlsausdruck erstrebt gewissermaßen zunächst eine Befreiung von dem Gefühl und vor allem eine Befreiung von seinen Folgen für den psychischen Gesamtzustand.

Zweitens: Dem widerspricht nur scheinbar die zweite Bedeutung des Gefühlsausdrucks: Die Ausdrucksbewegungen dienen nämlich andererseits auch der Entfaltung und Entwicklung des Gefühls, und damit bewirken sie, daß das Gefühl eine Zeitlang unterhalten und verstärkt wird. Die zweite Bedeutung der Ausdruckstätigkeit ist daher die Entfaltung, Entwicklung oder Explikation (ja sogar die Steigerung) des Gemütszustandes.

Ein Beispiel möge diese doppelte Bedeutung des Gefühls klarmachen. Ein Zorniger, der sich austobt, entladet damit seinen Zorn. Die Tendenz des sich Austobens ist daher ihrem letzten Ziele nach die, den Zornaffekt zu beseitigen. Aber zunächst — in den ersten Stadien des Zornausbruches — haben die Ausdrucksbewegungen die umgekehrte Bedeutung: Die Worte und Gebärden des Zornigen dienen dazu, ihm den ganzen Anlaß des Zornes gehörig zum Bewußtsein zu bringen; er sagt dem Beleidiger seine Meinung, er spricht seinen Affekt aus und steigert ihn damit. Ja, die Gebärden und die Aussprache selbst

steigern den Zorn, indem sie eine starke Erregung der Bewegungszentren des Gehirns und eine starke Anregung der Herz- und Atemtätigkeit mit sich bringen. Kurz, der Zorn wird entfaltet und betätigt durch die Ausdrucksgebärden, und eben damit entladet er sich allmählich und kommt schließlich zur Ruhe.

Etwas Ähnliches sehen wir auch in der Kunst, in der der Gefühlsausdruck eine ganz analoge Rolle spielt, wie bei der einfachen Entladung eines Affektes, und obgleich hierbei die Verhältnisse viel komplizierter sind, so ist doch der psycho-physische Mechanismus in beiden Fällen derselbe.

Wenn ein lyrischer Dichter seiner Stimmung in einem Gedicht Ausdruck gibt, so dient seine Aussprache in den Versen dazu, sein Gefühl zu entladen, sich von der Übermacht der Stimmung zu befreien; andererseits wird die Stimmung durch die Worte des Gedichtes auch erst zu ihrer vollen Höhe entwickelt und nach allen Richtungen hin entfaltet, d. h. der Dichter bringt sich erst durch die Aussprache und dadurch, daß dem Gefühl mit bestimmten Worten und in konkreten Phantasiebildern ein bestimmter Inhalt verliehen wird, auch den ganzen Inhalt des Gefühlserlebnisses bestimmt zum Bewußtsein. Die Stimmung entwickelt sich aber auch weiter durch die Aussprache, rein zeitlich betrachtet, zu einem eigentlichen Gefühlsverlauf, und der Dichter kann damit die Stimmung und sich selbst in der Stimmung recht eigentlich ausleben.

Drittens: Damit erklärt sich nun auch sogleich die dritte Bedeutung unseres Strebens nach dem Ausdruck der Gefühle für die Kunst; denn wenn ein lyrischer Dichter nun im Anschluß an ein bestimmtes Erlebnis seine Stimmung in bestimmten Worten ausspricht und sich damit ihren ganzen Inhalt und ihre Bedeutung zum Bewußtsein bringt, so wird damit die Stimmung innerlich verarbeitet, und dadurch erhält das ursprüngliche, das Gemüt des Dichters bewegende Erlebnis selbst eine erhöhte, bereicherte und gesteigerte Form. Was vorher nur eine unbestimmte Stimmung der Depression oder der Freude, der Begeisterung, des Weltschmerzes u. dgl. war, das nimmt jetzt den Charakter einer von klaren Vorstellungen getragenen und in seiner ganzen Bedeutung erfaßten, völlig zur Entfaltung gekommenen Gemütsbewegung an, die sich zugleich in einem objektiv vorhandenen Werke dokumentiert hat. Wir können das auch so ausdrücken, indem der Dichter seine Stimmung in dem

Gedichte ausspricht, wird eine Summe vorher ziemlich unbestimmter Gefühle durch ihre Verbindung mit den Worten der Sprache interpretiert und durch die Verbindung mit bestimmten und klaren Vorstellungen selbst bestimmter und klarer gemacht. Die Stimmung wird ferner mit den Gedanken des Dichters, mit seiner Reflexion über das Erlebnis in Beziehung gebracht und tritt dadurch nun weiter in Beziehung zu seiner ganzen Persönlichkeit, zu seiner Vergangenheit, zu anderen ähnlichen Erlebnissen.

Durch diesen ganzen Prozeß der inneren Verarbeitung eines gefühlsbetonten Erlebnisses ist das Erlebnis selbst ein höheres und bedeutungsvolleres geworden. Es hat eine Steigerung, eine Idealisierung erfahren. Gehen wir auf eines unserer früheren Beispiele zurück. Das gefühlsbetonte Erlebnis, das Richard Wagners Holländer zugrunde lag, war ursprünglich nichts anderes als eine melancholische Stimmung im Anschluß an das Heulen des Windes auf einer nächtlichen Seefahrt. Dadurch aber, daß sich diese Stimmung in der dichterischen Einkleidung des Fliegenden Holländers einen bestimmten Ausdruck verschafft, wird sie entwickelt und entfaltet zu einem bestimmten mystischen und romantischen Gedankengang, an den sich nun weitere Gedanken anknüpfen über die Erlösung eines Mannes durch die Treue eines Weibes, das in mystischer Form an ihn geglaubt hat, und nun hat das ursprüngliche Erlebnis selbst eine Steigerung, eine Bereicherung und Idealisierung erfahren.

Hieraus sehen wir, daß die Idealisierungstendenz der Kunst eine ganz ursprüngliche ist, die in dem Wesen des Gefühlsausdrucks selbst liegt; in irgendeinem Sinne muß alle Kunst idealisieren und steigern, weil es in der Tendenz alles Gefühlsausdrucks liegt, die zugrunde liegende Stimmung und das zugrunde liegende Erlebnis, an das der Ausdruck anknüpft, durch die Ausdruckstätigkeit zu steigern.

Viertens: Eine vierte Bedeutung der Ausdruckstätigkeit hat man früher wohl bezeichnet als die Objektivierung oder die äußere Darstellung des inneren Erlebnisses. Wenn wir unsere Gefühle in uns verschließen, wenn wir sie nicht äußern, so sind sie nur für uns selbst da, andere Menschen nehmen nicht an ihnen teil. Sie bleiben rein subjektive Erlebnisse. Sobald wir aber unsere Gefühle äußern, treten sie (durch die Sprache oder durch die Gebärden) in die Außenwelt. Sie sind nun etwas

Äußeres, Objektives geworden, und sie sind damit auch für andere Menschen da.

Die Bedeutung dieser Objektivierung liegt wohl in der Hauptsache darin, daß sie der Akt der Mitteilung der Gefühle ist. Daher ist das Ausdrucksmotiv des künstlerischen Schaffens zugleich eine Mitteilung der inneren Erlebnisse an andere Menschen.

Fünftens: Mit dem Motiv der Mitteilung ist notwendig noch zugleich eine andere Tendenz des Ausdrucks der Gefühle gegeben: nämlich das Streben nach der Anteilnahme der anderen Menschen an dem, was der Künstler erlebt hat. Jeder Künstler strebt sozusagen nach einer Gemeinde oder nach einem engeren Kreise von Menschen, die gerade seine eigentümliche Kunst besonders verstehen und zu würdigen wissen. Hierin zeigt sich dann zugleich auch eine soziale Tendenz der Kunst. Der Künstler lebt schließlich manchmal nur noch für diese seine engere Gemeinde, für sie arbeitet und schafft er, und von ihr erwartet er allein das volle Verständnis für seine Persönlichkeit. So hat heutzutage etwa Gerhart Hauptmann seine besondere Kunstgemeinde, die für ihn eintritt auch gegenüber der ablehnenden Haltung der Kritik und die seine Ideen zu verbreiten sucht; so kennen wir eine Hebbel-Gemeinde, eine Wilhelm Raabe-Gemeinde, eine Richard Wagner-Gesellschaft usf. Nicht selten kann diese Gemeinde auch zum Cliquenwesen ausarten, aber solche Entartungserscheinungen können dem Streben des Künstlers nach einem intimeren Kreis von Verehrern seine Berechtigung nicht rauben.

Mit den letzten Ausführungen sind wir schon zu dem dritten Hauptmotiv der künstlerischen Tätigkeit übergegangen: Zu dem Werkmotiv oder Darstellungsmotiv. Ich halte es für ein selbständiges Motiv, das neben das Ausdrucksstreben tritt und das nicht aus ihm abgeleitet werden kann. Das Motiv, ein „Werk" zu schaffen, schließt aber in sich das Formmotiv, denn das künstlerische Werk entsteht nur, indem das innere Erlebnis des Künstlers eine bestimmte Form der Darstellung gewinnt.

Wir müssen uns bei der Bedeutung dieses Motivs etwas länger aufhalten, weil unsere heutige Kunst dieses Motiv fast vollständig vergessen zu haben scheint. Wir sind in dieser Beziehung in einer Reaktion gegen die ältere Kunst begriffen. Früher (noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) hat

man oft den Ausdruckscharakter der Kunst zu wenig geachtet und sie fast ausschließlich als Darstellung und Formgebung aufgefaßt; gegenwärtig sind wir in einer Reaktion gegen diese Einseitigkeit begriffen, und unsere heutige Kunst verfällt in den umgekehrten Fehler: In dem einseitigen Streben, Ausdruck eines inneren Erlebnisses zu sein, vergißt sie ganz, daß die Kunst *erst da beginnt*, wo die *Darstellung* und das Suchen nach künstlerischer *Form* für den Ausdruck eintritt.

Eben deshalb müssen wir das Wesen der Darstellung und ihres Verhältnisses zu dem Gefühlsausdruck genauer bestimmen.

Wir haben gesehen, daß es in der Natur der Gemütsbewegungen liegt, sich Ausdruck zu verschaffen, und daß dabei ein ganz elementarer psycho-physischer Mechanismus in Kraft tritt, der bei allen Menschen wirksam wird. Das Streben der Gefühle nach Ausdruck mußten wir daher als eine *allgemein menschliche* Erscheinung, nicht als eine spezifisch künstlerische ansehen. Ganz anders steht es mit dem Trieb nach Darstellung und mit dem instinktiven Suchen nach einer künstlerischen Darstellungsform! Alle Menschen streben nach Ausdruck ihrer Gefühle — sowohl Künstler wie Nichtkünstler —, *aber durchaus nicht alle Menschen haben auch das Bedürfnis, ihren Gefühlsausdruck weiterzuführen zu einem bleibenden Werk* und ihm damit eine bestimmte (künstlerische) Form zu verleihen und also das, was sie erlebt haben, in einem *Kunstwerk* darzustellen. *Gerade diesen Trieb finden wir bei dem Künstler!*

Daraus geht hervor, daß das Darstellungsmotiv das eigentliche künstlerische Motiv ist und nicht das Ausdrucksmotiv!

Nur der Künstler hat auch jenen inneren Schaffensdrang, der ihn nicht ruhen läßt, bis er seine affektartigen Erlebnisse in einem bleibenden Werke wiedergegeben hat, in welchem sie gewissermaßen niedergelegt sind und auch von anderen Menschen nacherlebt werden können. Dieses Darstellungsmotiv kann man eben deshalb auch als das *Werkmotiv* bezeichnen, denn sein Sinn ist, das den Menschen innerlich ergreifende, ihn packende Erlebnis wiederzugeben und festzuhalten, so daß es als ein objektives Werk vor dem Künstler steht.

Das Darstellungs- oder Werkmotiv ist sogar in solchem Maße charakteristisch für alle Kunst, daß man es unbedingt *in die Definition der Kunst aufnehmen* muß. Die einfachste

Formel für die Definition der Kunst (die allerdings noch mancher Zusätze bedarf, um das ganze Wesen der Kunst zu bezeichnen), muß daher nicht lauten: Kunst ist Ausdruck, sondern: Kunst ist Darstellung. Und schon jetzt können wir hinzufügen: Sie ist Darstellung eines bleibenden Werkes auf Grund eines unser Gemüt bewegenden Erlebnisses in anschaulicher Form.

Es ist nun auch leicht zu sehen, was sonst noch in diesem Streben nach Darstellung steckt oder was sein genauerer Inhalt ist. Es soll für den Künstler nicht bloß bleiben bei einem vorübergehenden und augenblicklichen Ausdruck dessen, was er erlebt hat — damit pflegt sich eben der Nichtkünstler zu begnügen —, sondern der Künstler will das ihn interessierende Erlebnis oder Objekt dauernd festhalten und zwar in der Form, in der er es durch Gefühl und Phantasie verarbeitet hat und so wie es ihn interessiert hat, z. B. als eine bestimmte Stimmung, als eine ästhetisch wertvolle menschliche Gestalt, eine charakteristische Bewegung u. dgl. m. Dadurch erreicht der Künstler, daß er selbst und andere Menschen wieder zu dem ursprünglichen Erlebnis zurückkehren können, daß andere es mit ihm erleben und genießen, und dazu dient wieder besonders die gesteigerte Form des Erlebnisses.

Sobald wir uns diesen Gedanken, daß der Künstler ein bleibendes Werk schaffen will, in seiner vollen Bedeutung vergegenwärtigen, so wird sofort klar, daß damit noch ein zweiter Inhalt dieses Darstellungsmotivs hervortritt; ich will ihn kurz nennen: Das Formmotiv oder das Problem der künstlerischen Formgebung.

Der Künstler will darstellen; aber er will doch nicht etwas Beliebiges darstellen, sondern etwas, das dem Ausdruck seiner Gefühle und der Bedeutung und Größe des inneren Erlebnisses entspricht und dem eminenten Interesse, das er an ihm gewonnen hat. Das wird aber natürlich nur erreicht, wenn das Dargestellte auch die spezifische Bedeutung des inneren Erlebnisses wieder zum Ausdruck bringt, und das kann überhaupt nur dadurch geschehen, daß ihm nicht irgendeine beliebige, sondern eine ganz bestimmte Form gegeben wird. Darin liegt das Fundament der künstlerischen Form und damit das Formproblem der Kunst überhaupt.

Aus unseren früheren Überlegungen geht nun hervor, daß dieses Formmotiv oder dieses Streben nach künstlerischer

Form durch vier Hauptgesichtspunkte bestimmt werden muß: Erstens muß die gesuchte Form des Werkes der Steigerung des Ausdrucks entsprechen und damit der Bedeutung, welche das Erlebnis für den Künstler durch das Gefühl erlangt hatte. Schon hier sei bemerkt, daß daraus ohne weiteres folgt, daß künstlerische (ästhetische) Formgebung stets ein Plus enthalten muß, mit dem sie über die reinen Zweckformen und über die bloße, naturgetreue Darstellung eines Objektes hinausgehen muß — sonst entspricht sie nicht dem Motiv der Steigerung des Ausdrucks. Zweitens muß das spezifische gegenständliche Interesse, das der Künstler an dem gefühlsbetonten Objekte nahm, in der Form des Kunstwerks zum Ausdruck kommen, z. B. ob es sich um eine Erzählung, ein musikalisches Motiv, eine Lichtwirkung, eine Farbenzusammenstellung, eine ausdrucksvolle menschliche Form, ein charakteristisches Gebärdenspiel u. dgl. gehandelt hat. Drittens muß die Form dem Bedürfnis nach Mitteilung und Anerkennung Rechnung tragen, und viertens muß sie sich auch nach den von dem Künstler gewählten Darstellungsmitteln richten, denn mit Farben wird z. B. auch in anderer Form ein gefühlsbetontes Erlebnis ausgedrückt, als mit Bronze oder Marmor u. dgl.

Alles das können wir auch kurz in die Formel zusammenfassen: Der Künstler will etwas darstellen, aber er will nicht etwas Beliebiges darstellen, sondern ein Kunstwerk, er will sich nicht wissenschaftlich ausdrücken, nicht prosaisch, sondern in künstlerischer Form.

Wichtiger als diese Überlegungen darüber, was in dem Darstellungsmotiv alles darinsteckt, ist zunächst eine Betrachtung darüber, in welchem Verhältnis das Darstellungs- oder Werkmotiv zu dem früher dargestellten Ausdrucksmotiv steht.

Und da ist es eine der interessantesten Tatsachen des künstlerischen Schaffens, daß diese beiden Motive sich in gewissem Maße feindlich (antagonistisch) gegenüberstehen, ja, daß sie unter gewissen Umständen diametral entgegengesetzt sind in ihrem Einfluß auf die Kunst.

Es ist für das Verständnis der einzelnen Kunstrichtungen und der verschiedenen Künstlerindividualitäten von größter Bedeutung, daß man sich diesen Gegensatz der beiden Grundmotive des künstlerischen Schaffens klar macht. Das Streben

nach Darstellung des Erlebten in einem bleibenden Werk und in einer bestimmten künstlerischen Form muß nämlich seiner allgemeinen Tendenz nach notwendig das Streben nach dem Ausdruck der Gefühle eindämmen und einschränken, und umgekehrt sucht das Streben nach dem Ausdruck der Gefühle immer die Entstehung eines eigentlichen Kunstwerks in strenger künstlerischer Form zu hindern. Das heißt also, wir haben in der Kunst selbst zwei sich ihrer Grundtendenz nach widerstreitende Motive, das Ausdrucksmotiv und das Werk- oder Formmotiv. Daraus folgt aber, daß, je nachdem das eine oder andere dieser beiden Motive zur Vorherrschaft kommt, ein ganz total verschiedener Charakter der Kunst entstehen muß. Denn das Streben nach Ausdruck ist, wie wir gesehen haben, an sich formlos, ziellos und planlos; es ist ein elementarer Drang nach Ausdruck des Gefühls überhaupt. Das Streben nach Darstellung hingegen in bestimmter Form muß notwendig immer den Zwang mit sich bringen, nicht jeden beliebigen Ausdruck zuzulassen, sondern immer eine Auswahl und Beschränkung der Ausdrucksform zu treffen.

Diese Überlegung, daß in aller Kunst zwei sich widerstreitende Motive wirksam sind, ist gerade für das Verständnis unserer modernen Kunst so wichtig, daß wir noch etwas näher darauf eingehen müssen.

Betrachten wir deshalb dieses eigenartige Verhältnis der beiden Grundmotive der Kunst einmal unter den konkreten Umständen der künstlerischen Tätigkeit. Sobald der Künstler darangeht, das, was er innerlich geschaut oder erlebt hat, in einem Kunstwerk darzustellen, so ist er sofort in mehrfacher Weise beschränkt und gebunden: a) Eine erste Einschränkung erfährt sein Streben nach Ausdruck innerer Erlebnisse dadurch, daß er mit den Mitteln einer bestimmten Kunst arbeitet. Nun kann aber eine Kunst nicht alles ausdrücken, trivial gesprochen, ihre Mittel erlauben ihr das nicht. Jede Kunst arbeitet mit bestimmten Mitteln, und sie kann mit diesen Mitteln keineswegs alles ausdrücken; jeder Kunst ist in der einen oder anderen Weise ein gewisser Gefühlsausdruck versagt. Also z. B. die sämtlichen bildenden Künste, insbesondere Malerei und Plastik können keine Aufeinanderfolge von Ereignissen direkt zum Ausdruck bringen. Wir betrachten es als eine höchst naive und

unkünstlerische Art des Malens, wenn der Maler zwei bis drei verschiedene Situationen eines Vorganges nebeneinander auf dieselbe Leinwand bringt. Das tun die Kinder auf einer gewissen Entwicklungsstufe des Zeichnens und manche primitiven Völker (obwohl schon sehr früh beim Kinde die Neigung hervortritt, zeitlich getrennte Begebenheiten auch getrennt darzustellen). Ebenso finden wir diesen Mangel in der relativ unentwickelten Malerei der Kulturvölker gelegentlich vor bis in die Zeit der Frührenaissance; die große Kunst hat das dagegen immer verschmäht. Es ist recht bezeichnend, daß die modernen Futuristen diesen Fehler wieder erneuert und als etwas ganz Epochemachendes, Neues dargestellt haben; wir können also sagen, daß die Kinder, die Wilden und die Futuristen in diesen Fehler verfallen sind. Alle drei können nicht als maßgebend für die Kunst angesehen werden. Überall dagegen, wo man sich der Stilprinzipien und der Eigenart der bildenden Künste noch bewußt gewesen ist, hat man die gleichzeitige Wiedergabe zeitlich getrennter Momente verpönt.

Andererseits kann die Dichtkunst zwar eine zeitliche Aufeinanderfolge getrennter Ereignisse darstellen, aber dafür fehlt ihr wieder im Vergleich zur Tonkunst die gewaltige unmittelbare Gefühlswirkung, welche nur die Musik hat. Denn die Dichtkunst arbeitet mit bestimmten Worten und Gedankenzusammenhängen, sie appelliert daher unmittelbar mehr an den Intellekt als an das Gefühl und erregt das Gefühl auf eine mehr mittelbare Weise als die Musik. Der Musik fehlt wiederum der bestimmte klare und eindeutige Ausdruck der Gedanken und Phantasievorstellungen, die sich mit einem Gemütserlebnis verbinden und die doch jeder Stimmung erst ihre bestimmte Bedeutung geben.

Kurz, so hat jede Kunst gewisse Schranken für die Möglichkeit dessen, was sie ausdrücken kann. Jede Kunst tritt daher dem unbegrenzten Streben nach Gefühlsausdruck entgegen und muß es in irgendeiner Weise einschränken und eindämmen. Daraus folgt: je strenger sich ein Künstler an die durch seine Kunst gegebenen Grenzen der Darstellung hält, desto mehr muß er sich in dem Streben nach Ausdruck beschränken, denn desto mehr Ausdrucksmöglichkeiten muß er sich versagen. Je mehr sich z. B. ein Musiker bewußt bleibt, daß die Töne nicht so bestimmte Vorstellungen ausdrücken können, wie die Worte der

Sprache, desto mehr muß er sich sagen, daß ihm ein eigentlicher Ausdruck bestimmter Gedankenkreise versagt ist. Nennt man diese Gebundenheit des Künstlers an die Mittel einer Kunst und an die Grenzen dessen, was sie ausdrücken können, die Stilgesetze der Kunst, so kann man auch sagen, daß ein Künstler sich um so mehr in dem Ausdruck der Gefühle gebunden weiß, je strenger er sich an die Stilgesetze einer Kunst hält, und daß umgekehrt das zügellose Streben nach Ausdruck zu einer Auflösung aller Stilgesetze führen muß.

Aber durch die Darstellung des Erlebten in einem Werk und mit den Mitteln einer bestimmten Kunst ergibt sich noch eine zweite, viel einschneidendere Beschränkung des Strebens nach Ausdruck innerer Erlebnisse. Diese entsteht durch die spezielle Form des Kunstwerks, für die der Künstler sich entscheidet.

Je mehr nämlich der Künstler für die künstlerische Form als solche interessiert ist, desto mehr muß er abermals sein Streben nach Ausdruck beschränken, weil ihn die bestimmte Kunstform dazu nötigt. Jede Kunstform hat ihre eigenen Gesetze, die der Künstler befolgen muß, wenn er überhaupt diese Kunstform erreichen will. Nehmen wir an: ein Dichter wolle in fünffüßigen Jamben und sechszeiligen Strophen dichten, so zwingt ihn diese Form der Dichtung zu einer bedeutenden Beschränkung des sprachlichen Ausdrucks und damit auch zu einer Beschränkung der Gedankenentwicklung und des Gefühlsausdrucks, die eben durch den Charakter dieser Strophenform gegeben wird; ebenso verlangt ein Requiem oder eine Messe von dem Musiker bestimmte Beschränkungen in dem Ausdruck der Gefühle, sonst entsteht eben kein Requiem und keine Messe, sondern irgend etwas anderes. Ein Relief verlangt eine weitergehende Beschränkung der Darstellungsmöglichkeiten als ein Gemälde usf.

Noch weiter geht diese Beschränkung des Ausdrucksstrebens, wenn der Künstler ausschließlich darauf ausgeht, schöne Formen darzustellen, denn die schöne Form kann wieder nicht alles Beliebige ausdrücken, sondern nur das, was im engeren Sinne des Wortes schön ist. Und ebenso legen die einzelnen Kunstgattungen innerhalb einer bestimmten Kunst dem Künstler wieder neue Beschränkungen auf. Er muß sich andere Regeln des Ausdrucks auferlegen, wenn er eine Tragödie, andere wenn er eine Komödie schreiben will usf.

Es ist lehrreich, einmal zusammenzufassen, was es alles ist, das innerhalb einer bestimmten Kunst durch das Streben nach Darstellung dem Ausdrucksstreben des Künstlers Beschränkungen auferlegt. Dies liegt darin: 1. daß er überhaupt mit den Mitteln einer bestimmten Kunst arbeitet, 2. daß er bestimmte Kunstformen innehält, die ihre eigenen Gesetze haben; dazu kommt 3., daß er eine besondere ästhetische Art der Kunstform verwirklichen will, wie die schöne Form oder die charakteristische oder die tragische, die komische u. dgl. m.

Von solchen Überlegungen aus läßt sich nun auch eine kritische Würdigung eines „modernen" Schlagwortes gewinnen: daß die Kunstpflege „Ausdruckskultur" sei. „Ausdruckskultur" gibt es nach den elementaren psycho-physischen Gesetzen des Ausdrucks unseres inneren Lebens nur dadurch, daß der an sich formfeindliche „Ausdruck" mit einem neuen, ihm von Hause aus fremden Motiv verbunden wird: dem Formmotiv. Wenn das Wort Ausdruckskultur überhaupt einen vernünftigen Sinn haben soll, so kann es nur bedeuten, daß der an sich formlose Ausdruck des inneren Lebens durch künstlerische Formgebung eingeschränkt und in bestimmte, ihn beschränkende Bahnen geleitet wird. Für den einzelnen Menschen bedeutet das: Pflege des Formensinnes, des Sinnes für künstlerische Form (im weitesten Sinne) im Leben wie in der Kunst als Einschränkung des Ausdrucksstrebens durch die Prinzipien künstlerischer Formgebung. Aber diese Beschränkung des Ausdrucksstrebens durch die künstlerische Form scheinen die allermodernsten Künstler ebenso wie ihre theoretischen Verteidiger völlig aus dem Auge verloren zu haben.

Diese Betrachtung ließe sich nun leicht bis in alle Einzelheiten der Kunsttätigkeit durchführen; immer zeigt sich der Widerstreit zwischen dem Streben nach Ausdruck und der aus ihm hervorgehenden Tendenz des künstlerischen Schaffens zur Formlosigkeit und Unmittelbarkeit und den Beschränkungen dieses Strebens, die aus den Bedingungen und aus den konkreten Verhältnissen der Darstellung eines Werkes innerhalb jeder einzelnen Kunstform hervorgehen.

Ja, dieser Wettstreit geht so weit, daß sich selbst bei der künstlerischen Betätigung fortwährend der Gegensatz zwischen Ausdrucksstreben und Formstreben zeigt. Der Sänger oder der Schauspieler, der sich von dem Streben nach Ausdruck der Ge-

fühle hinreißen läßt, ist stets in Gefahr, die künstlerische Form zu verletzen; er ändert den Rhythmus, das Tempo, die dynamischen Verhältnisse, wie es seiner augenblicklichen Stimmung entspricht und ist dabei in Gefahr, die Rücksicht auf die Absichten des Komponisten aus dem Auge zu verlieren. Bei dem Volksgesang kann man beobachten, wie durch das fortgesetzte Streben nach Steigerung des Ausdrucks und nach Anpassung an individuelle, lokale oder nationale Stimmungen die Melodie selbst verändert wird u. dgl. m.

Ja, der Widerstreit dieser beiden Motive zeigt sich sogar in dem einzelnen Künstler bei seinem Schaffen, so daß manchmal die ganze Entwicklung eines Künstlers von dem Konflikt dieser Motive beherrscht wird. Ein gutes Beispiel dafür ist Richard Wagner, der in seiner ganzen Entwicklung den Übergang von älterer gebundener, relativ formenstrenger romantischer Kunst zu moderner Ausdruckskunst darstellt. In seiner Jugend steht Wagner ganz unter der Herrschaft traditioneller musikalischer Formen und Formgesetze. Er ist insofern der in seinem Ausdrucksstreben gebundene Künstler (beeinflußt von Meyerbeer und von der großen romantischen Oper und ihrer traditionellen musikalischen Form). Allmählich aber bricht das moderne Streben nach gesteigertem Ausdruck des Innenlebens immer mehr hervor. Und nun sprengt er allmählich die alte Form der Oper; die menschliche Stimme tritt zurück hinter dem Orchester, weil Wagner der Ansicht ist, daß man mit dem gewaltigen Stimmenmaterial des Orchesters viel mehr und viel Mannigfaltigeres ausdrücken kann, als mit den wenigen Sängern auf der Bühne; die Arien und die geschlossenen Melodien der alten Oper werden immer mehr verlassen, und an ihre Stelle tritt der Sprechgesang, denn der Sprechgesang nähert sich mehr der alltäglichen Rede und kann deshalb mehr zum Ausdruck bringen als die geschlossene Melodie. Aber eben damit lockert Wagner die strenge Form der Oper noch mehr, denn der Sprechgesang ist zugleich formloser als die Melodie und führt die Oper in das Drama über. Demselben Streben dient nun die Steigerung der musikalischen Ausdrucksmittel: Die Instrumente des Orchesters werden ihrer Zahl und Art nach vermehrt (die Baßtrompete und das Schlagzeug); die Leitmotive werden eingeführt und streng durchgeführt, und sie werden wie eine bestimmte musikalische Sprache gebraucht,

mit der sich die einzelnen handelnden Personen, ja sogar einzelne Situationen und Handlungen wie in ihren eigenen Worten ausdrücken und mit der sie in einer Weise charakterisiert werden, an deren Bestimmtheit der Ausdruck in Tönen eigentlich gar nicht heranreicht.

Denn Wagner führt nicht nur persönliche Leitmotive ein (wie ein Siegfried-Motiv oder Wotan-Motiv usw.), sondern auch ein Walhalla-Motiv, ein Schwertmotiv, ein Strudelmotiv, ein Feuermotiv, ein Weltuntergangsmotiv u. dgl. Und endlich wird der ganze Aufbau der Oper immer mehr dem Drama angenähert und der ganze musikalische Apparat immer mehr dem dramatischen untergeordnet, weil das Drama ausdrucksfähiger ist als die Oper — zugleich aber hat das Drama eine weniger streng geschlossene Form als die Oper.

Da haben wir in dem Entwicklungsgang eines Künstlers einen typischen Übergang von dem einen Hauptmotiv des Schaffens zu dem anderen vor uns: Von dem Formmotiv zum Ausdrucksmotiv oder von der Gebundenheit an eine traditionelle Form zu dem gesteigerten Ausdruck, der die alten Formen sprengen und erweitern muß.

Danach scheint nun das Ausdrucksmotiv in der Kunst eine zweifache Bedeutung zu haben: Es ist einerseits ein auflösendes Element, das immer dazu treibt, strenge Formen zu sprengen zugunsten eines ungehemmten Ausdrucks der Gefühle und der inneren Erlebnisse überhaupt. Aber es ist doch zugleich ein positives schaffendes Motiv, es treibt nämlich die Künstler zur Steigerung der Ausdrucksmittel ihrer Kunst, und das kann nun auch dazu führen, daß nur die alten und herkömmlichen Formen verlassen werden und daß neue beweglichere, freiere, sich enger an das innere Leben des Menschen anpassende (und in diesem Sinne anpassungsfähigere) Ausdrucksformen gesucht werden.

Wir werden sehen, daß fast die ganze moderne Kunst unter diesem Gesichtspunkt verständlich gemacht werden kann, daß sie ein rücksichtsloses Streben der Künstler nach neuen Ausdrucksformen ist, die größere Anpassungsfähigkeit an alle Stimmungsnuancen des inneren Lebens haben.

So kann man also das Ausdrucksstreben (oder Ausdrucksmotiv) teils als ein auflösendes, alle Formen und Stilgesetze sprengendes Motiv ansehen, andererseits aber auch als ein

in positivem Sinne reformierendes, erweiterndes, bereicherndes und schöpferisches Prinzip, das nur in bestimmten Schranken gehalten werden muß, damit es auch seine fruchtbare Tendenz in der Kunstentwicklung entfalten kann. Ihm gegenüber erscheint dann das Formmotiv mehr als ein konservatives Element in der Kunst, das, wie alle konservativen Elemente auch retardierend, die Weiterentwicklung der Kunst hemmend wirken kann, wenn es sich einseitig geltend macht.

Mit dieser Überlegung möchte ich zugleich einem Bedenken entgegentreten, das hier naheliegt. Die Beseitigung dieses Bedenkens wird uns zugleich auf einen wichtigen *neuen* Gesichtspunkt über das Verhältnis der beiden Grundmotive der Kunst führen. Man könnte sagen, wir sehen doch tatsächlich nicht immer in der Kunst diesen Widerstreit der beiden Motive! Was weiß denn z. B. eine in ihrer Art so vollendete Kunst wie die Plastik der Griechen während der Blütezeit der griechischen Skulptur oder die Malerei der Hochrenaissance von einem Gegensatz zwischen Ausdruck und Form? Eine Statue, wie der Hermes des Praxiteles oder der sogenannte Theseus des Phidias oder ein Gemälde wie die Sixtinische Madonna oder die Madonna des Jan van Eyck auf dem Genter Altar scheinen eine völlige Harmonie zwischen dem erstrebten Ausdruck und der erstrebten künstlerischen Form zu zeigen; das heißt, der Künstler hat alles, was er ausdrücken wollte, in der Tat auch zum Ausdruck gebracht und hat trotzdem eine schöne Form der Darstellung erreichen können.

Wir wollen diesem Bedenken dadurch begegnen, daß wir uns die verschiedenen *Möglichkeiten* klar machen — die möglichen Verhältnisse, in die diese beiden Motive zueinander treten können. Es handelt sich dabei im allgemeinen um *drei Möglichkeiten*: 1. *Der ideale Fall* scheint der zu sein, daß eine Kunstrichtung die *vollendet strenge und schöne Form vereinigt mit der höchsten Steigerung des Ausdrucks inneren Lebens*. Das hat im allgemeinen diejenige Kunst zu erreichen gesucht, die wir die *klassische* nennen. Es liegt in dem Ideal der klassischen Kunst die Tendenz, vollendet schöne Form mit höchster Steigerung des Ausdrucks inneren Lebens vereinigen zu wollen. In der klassischen Kunst sehen wir also die beiden sich widerstreitenden Prinzipien des künstlerischen Schaffens, wie es scheint, miteinander ausgesöhnt. Das ist auch gelegentlich mit vollem Bewußtsein ausgesprochen worden, so z. B. bei Winckelmann,

und auch Goethe und Schiller sind von diesem Gedanken durchdrungen. Und wenn wir uns in Gemälde vertiefen, wie die Deckenmalereien Michel Angelos in der Sixtinischen Kapelle, oder in eine Skulptur, wie die Gestalten der Mediceer auf den Grabdenkmälern in der Capella Medici in Florenz, so scheint da weder ein Verzicht auf Ausdruck vorzuliegen, noch eine Verletzung der schönen Form. Vielmehr sehen wir das Streben nach Ausdruck, nach Formenstrenge und Schönheit in vollendeter Vereinigung.

Eine zweite Möglichkeit ist das Überwiegen des Interesses an der künstlerischen Form, der gegenüber der Ausdruck des inneren Lebens leidet. Dieses Verhältnis der beiden künstlerischen Grundmotive kann wieder mehrere Kunstrichtungen hervorbringen, je nach dem Maße, in welchem der Ausdruck inneren Lebens hinter der Form zurücktritt. Wenn das nur in relativ geringem Maße der Fall ist, so entsteht eine Kunstrichtung, die uns ihrem Ausdruck nach kühl und objektiv erscheint; wir nennen solche Kunst auch wohl die strenge und gebundene Kunst. Beispiele hierfür haben wir in der archaisch-griechischen Plastik, in der byzantinischen Malerei, in der eine starre Gebundenheit der Formen nur ein geringes Maß von seelischem Ausdruck zuläßt. Das äußerste Extrem dieser Art von Kunst haben wir in solchen Erscheinungen wie der altägyptischen Malerei vor uns, in der ein strenger Kanon der Formen, der Proportionen, der Bewegungen u. dgl. vorgeschrieben war.

Eine andere Schattierung dieser Art von Kunst entsteht dadurch, daß mittelmäßig begabte Künstler sich die Formgebung eines großen Vorbildes aneignen und diese weiter entwickeln, ohne sie mit einem entsprechenden inneren Leben zu füllen. Dann entsteht der Manierismus, die künstlerische Manier, bei welcher eine bestimmte Formschablone uns durch ihre Inhaltlosigkeit und ihre Ausdruckslosigkeit kalt läßt.

Wieder eine andere Wirkung hat das Überwiegen der Form im Kunstgewerbe, wenn sogenannte erstarrte Formen entstehen. Beispiele dafür haben wir in dem Buddha-Typus der orientalischen Kunst, der in Indien ausgeprägt mit der buddhistischen Religion durch ganz Innerasien und Ostasien gewandert ist und in solchem Maße erstarrte, daß er sich selbst in einer ganz fremden Formenwelt, wie der chinesischen, koreanischen und japanischen erhalten hat; er konnte infolgedessen

natürlich die Eigenart des religiösen Lebens dieser Völker nur wenig zum Ausdruck bringen.

Eine besondere Art erstarrter Formen finden wir ferner in der orientalischen Textilkunst; z. B. auf dem Schema des persischen, insbesondere des anatolischen Gebetsteppichs. Die Grundform dieses Teppichs ist eine ziemlich feststehende: Er ist unsymmetrisch angelegt (in der Längsrichtung), er zeigt in schematischer Darstellung die Gebetsnische der Moschee (Mihrab) mit wechselnden Symbolen, wie der Ampel oder Moscheenlampe, dem Lebensbaum, einem Blumengehänge u. dgl. Über und unter der Nische sind längliche Felder mit architektonischen Motiven angebracht, und das Ganze ist von einer oder mehreren Borden umgeben, die meist schematisch stilisierte Blattranken zeigen. Eine solche Art des Erstarrens von Formen hat wieder eine ganz andere Bedeutung, weil sie sich an das Kunsthandwerk richtet. Im Gebiete des Kunsthandwerks können wir aber nicht voraussetzen, daß der einzelne Künstler immer eine besonders große Erfindungsgabe besitzt. Hier wirkt daher meist ein bestimmter Formenkanon vorteilhaft, weil er eine feste Tradition für die Entwicklung des Handwerks sicherstellt, und der ganze Orient zeigt uns, daß die Tradition im Kunsthandwerk eine außerordentliche Bedeutung besitzt. Daher sehen wir auch, daß innerhalb der orientalischen Kunst das Kunsthandwerk überhaupt seine höchste Blüte erreicht hat. Die Tradition schrieb dem orientalischen Handwerker gewisse Grundformen vor und ließ ihm dabei die Freiheit zu einer weitgehenden individuellen Variation des Grundschemas. Diese Art der Freiheit und Gebundenheit ist aber für die durchschnittliche Begabung der Künstler aus dem Volke gerade das Zweckmäßige, und so sehen wir, wie im orientalischen Kunsthandwerk trotz einer gewissen Erstarrung der Formen jedes bessere Stück doch immer den Charakter eines individuellen Kunstwerks trägt.

Eine dritte Möglichkeit ist das Überwiegen des Interesses am gesteigerten Ausdruck. Wenn dieses eintritt, so entsteht im allgemeinen eine Kunst, die der vorigen gerade entgegengesetzt ist, indem sie einem mehr oder weniger extremen Subjektivismus zuneigt. Das heißt, es entsteht eine Kunst, die uns innerlich mächtig anspricht, die aber die Formen der Kunst verletzt und in die Gefahr gerät, formlos zu werden.

Aber in diesem dritten Falle liegt die Sache nicht so einfach, weil, wie wir gesehen haben, das Ausdrucksmotiv zwei ganz verschiedene Tendenzen annehmen kann, eine positive, die Vermehrung und Steigerung der Ausdrucksmittel, oder eine negative, die Auflösung der Kunstformen. Und je nachdem nun das einseitige Streben nach Ausdruck sich mehr positiv als Suche nach neuen Formen äußert oder mehr negativ als Auflösung aller strengen Formen, können ganz verschiedene Kunstrichtungen entstehen. Es ist höchst lehrreich gerade für das Verständnis unserer modernen Kunst, sich diese verschiedenen Möglichkeiten genauer klar zu machen.

Ich fasse die ganze moderne Kunst unter dem Gesichtspunkt auf, daß in ihr das Streben nach gesteigertem Ausdruck einseitig überwiegt, und sie zeigt alle Möglichkeiten der auflösenden Tendenz, wobei das Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln zwar zweifellos ebenfalls vorherrscht, aber mit seltenen Ausnahmen von keinem rechten Erfolge begleitet ist.

Zunächst kann der Künstler, um neue Ausdrucksmittel zu finden, zwei verschiedene Wege einschlagen, die zu vollständig verschiedenen Kunstrichtungen führen.

Der eine Weg ist eine erneute Vertiefung in das Objekt der Darstellung, bei der die Absicht vorschwebt, durch genauere Kenntnis des Objektes, durch vertiefte und völlig objektiv hingebende Betrachtung — also sozusagen aus dem Objekt selbst — neue Darstellungsmittel zu finden. Der zweite Weg ist der, daß sich der Künstler gerade nicht mit dem darzustellenden Objekte beschäftigt, sondern die Darstellungsmittel und die Kunstformen selbst aufs neue studiert, um unmittelbar neue Ausdrucksformen zu finden. Dieses Streben schlägt manchmal instinktiv den richtigen Weg ein, nämlich den, zurückzugehen auf die einfachsten Grundformen, auf die elementaren ästhetischen Verhältnisse oder (besonders im Kunsthandwerk) auf die elementaren Mittel und Materialien einer Kunst oder eines Handwerks. Von diesen Grundverhältnissen der Kunst aus sucht man dann neue und gesteigerte Wirkungen zu erreichen. Natürlich können sich auch beide Prinzipien verbinden, und nicht selten schlägt die Kunst beide Wege zugleich ein.

Für die erste Art des Vorgehens der Kunst haben wir ein ausgezeichnetes Beispiel in dem modernen Impressionismus, dessen Anhänger übereinstimmend darauf ausgehen, neue und

gesteigerte Ausdrucksmittel in der Kunst zu finden durch die reine Vertiefung in das Objekt, sozusagen durch die Wiedergabe der Natur als solcher, wie sie sich — unverarbeitet durch die menschliche Erfahrung, durch die Phantasie (und die Apperzeption) — den Sinnen als solche darbietet. Eine rein sinnlich wahrgenommene Landschaft im vollen Sonnenlicht ist z. B. für die optische Wahrnehmung in der Tat nichts anderes als eine Summe von Farben- und Helligkeitsflecken, die vermöge der großen Helligkeit der Beleuchtung (und der dadurch bedingten Irradiation oder Einstrahlung des Lichtes in die umgebenden Flächen) alle festen Umrisse der Gegenstände auflöst, und genau in dieser Weise versucht der impressionistische Maler die Natur wieder darzustellen. Es ist eine ganz irrtümliche Auffassung des Impressionismus, daß diese Maler sich bemüht hätten, den „flüchtigen Eindruck" der vorübergehenden Erscheinung der Dinge wiederzugeben; die Eigenart der impressionistischen Malerei beruht vielmehr gerade umgekehrt auf einer vertieften und völlig objektiven Versenkung des Künstlers in den rein objektiven Natureindruck selbst und in die Darstellungsmittel, welche die Natur selbst darbietet, und nicht wenige Impressionisten zeigen eine Sorgfalt in der Wiedergabe von Farben- und Helligkeitsstufen, die nur durch eine ganz außerordentliche Vertiefung in das Naturobjekt selbst gewonnen werden konnte. Daß diese Auffassung des Impressionismus zutrifft, geht aus den ganz unzweideutigen Schilderungen hervor, die zahlreiche Anhänger dieser Richtung von ihrem künstlerischen Verfahren gegeben haben. So z. B. Max Liebermann, van Gogh u. a.

Für den zweiten Weg der Künstler haben wir ein Beispiel in der modernen Architektur und besonders im Kunstgewerbe unserer Zeit. Beide Künste bemühen sich gegenwärtig wieder, auf Grundformen und Grundverhältnisse zurückzugehen und die Materialien als solche möglichst zur Wirkung kommen zu lassen. Darum betont der moderne Architekt besonders die Wand, die ohne jede dekorative Zutat in ihrer ganzen Masse wirken soll, und bei dem Privatbau besonders das Dach — beides sind die Grundbestandteile des Hauses — und im Kunstgewerbe überwiegt die reine Zweckform und an Stelle der dekorativen Zutaten tritt die bloße Wirkung zweckmäßig berechneter Proportionen; daneben sucht man die Materialien und die

Stoffe als solche wirken zu lassen, insbesondere die verschiedenen Holzarten und die Textilstoffe.

Alles dies entspricht einem Streben nach neuen Ausdrucksmitteln, das alte und erstarrte Formen überwinden will, und zeigt eine Gesundung und Erstarkung unserer Kunst, die man selbst dann anerkennen muß, wenn die Künstler im einzelnen Falle nicht immer das Richtige treffen.

Aber wir sehen leider auch andere, weniger erfreuliche Erscheinungen aus diesem Streben nach gesteigertem Ausdruck hervorgehen.

Wenn nämlich bei der Suche nach gesteigertem Ausdruck keine künstlerisch brauchbaren neuen Ausdrucksmittel gefunden werden, dann machen sich die negativen Tendenzen des Strebens nach gesteigertem Ausdruck geltend, und diese sind leider in der modernen Kunst die bei weitem vorherrschenden. Wir können im allgemeinen sagen, daß sich diese negative auflösende Tendenz in dem Suchen nach gesteigertem Ausdruck heutzutage in drei verschiedenen Erscheinungen zeigt, einerseits in dem Symbolismus und dem stets mit ihm verbundenen Schematisieren und Stilisieren der alten Formen — das ist noch die relativ unschuldigste Form der auflösenden Tendenz in der Kunst. Bedenklicher steht es mit einer zweiten, die sich darin äußert, daß man die Mittel einer Kunst zu erweitern sucht, indem man in ein anderes Kunstgebiet übergreift und etwas auszudrücken sucht, was die Mittel einer Kunst gar nicht leisten können. Das ist der Grundzug der sogenannten futuristischen Kunst. Noch schlimmer ist die dritte Erscheinung, daß man einfach das fertige, in sich abgeschlossene Kunstwerk fallen läßt und an seine Stelle das Arbeiten mit bloßen Kunstelementen setzt, wie mit unzusammenhängenden Farbenflecken, abgerissenen Formenbestandteilen, und daß das Ausprobieren und Experimentieren mit der Gefühlswirkung solcher Kunstelemente oder bloßer Bestandteile an Stelle des eigentlichen „Werkes" in der Kunst tritt. Das ist dann die völlige Auflösung aller künstlerischen Form und das Preisgeben aller Stilgesetze, und in dessen Gefolge pflegt sich dann nicht mehr der Künstler, sondern der Stümper und die Talentlosigkeit mit dem genialen Anstrich breitzumachen. Denn Farbenflecken oder völlig unbearbeitete Formen auf die Leinwand werfen kann jeder beliebige Stümper, der wahre Künstler wird nie bei einem bloßen Ausprobieren von unzusammenhängenden Kunstmitteln

stehen bleiben, sondern stets über sie hinausdringen zu dem in sich abgeschlossenen Werk.

Betrachten wir noch kurz diese drei Entartungsformen der modernen Kunst.

Wenn das Streben nach gesteigertem Ausdruck keine neuen Formen findet, so bleibt zunächst als der einfachste Weg der übrig, die alten Formen zum Träger und Vermittler von Gedanken, Ideen oder von Stimmungen und Bedeutungen zu machen, indem man sie außerordentlich vereinfacht und schematisiert, wodurch ihnen nun eine Bedeutung gegeben werden kann, die die unschematisierte Form nicht hat. Das ist der Weg, den der Symbolismus einschlägt. Er reduziert bekannte Formen durch höchste Vereinfachung auf ein dürftiges Schema und gibt diesem dann eine symbolische Bedeutung. Symbole nennen wir in der Kunst alle solchen Formen, die etwas anderes ausdrücken sollen als das, was ihre eigentliche und unmittelbare Bedeutung ist. Der Altar ist z. B. das Symbol der Nähe Gottes; ursprünglich bedeutet aber der Altar nichts anderes als einen Tisch (den Opfertisch). Oder Krone und Zepter sind die Symbole der königlichen Gewalt; die Krone ist aber ursprünglich nur eine Kopfbedeckung und das Zepter ein Stab oder Stock zum Schlagen. Überall also, wo wir symbolische Formen haben, entsteht eine Verbindung der alten Form mit einer neuen, ihr ursprünglich nicht eigenen Bedeutung. Diese kann entweder rein konventionell mit dem Objekt verbunden werden, wie das in den vorhin gebrauchten Beispielen der Fall ist — dann ist sie nur demjenigen verständlich, der diese konventionelle Prägung des Symbols kennt, oder sie ist aus der Art des Symbols selbst ersichtlich, wie z. B. die Binde vor den Augen der Justitia oder Wage und Schwert in ihren Händen. Dann ist das Symbol aus sich selbst verständlich und bedarf keiner besonderen Belehrung des Betrachters. Fragt man nun, in welche von beiden Arten des Symbols der moderne Symbolismus zu rechnen ist, so muß man antworten, er hält eine unklare und unentschiedene Mitte zwischen ihnen beiden ein. Der einzig berechtigte Symbolismus wäre natürlich der der zweiten Art; denn da der Maler oder Bildhauer das Verständnis seines Werkes nicht davon abhängig machen darf, daß er darunter schreibt: Dieses Bild soll das und das bedeuten, so müssen die Symbole aus sich selbst verständlich sein. Das ist aber bei dem modernen Symbolismus durchaus

nicht immer der Fall, und es gehört oft ein ganz verstiegenes und verwegenes Raten und Kombinieren dazu, wenn man herausbringen will, was der Symbolist mit seiner Darstellung gemeint hat.

Hierin zeigt sich recht deutlich, daß der moderne Symbolismus nur ein gedankenarmer Ersatz, ein Surrogat für das Erfinden neuer Formen ist, die dem Bedürfnis nach gesteigertem Ausdruck des Innenlebens genügen sollen.

Nehmen wir einige Beispiele. Auf der Dresdener Kunstausstellung 1912 war ein Bild von Klimt ausgestellt, bezeichnet: Der Tod. Es ist charakteristisch, daß das Bild auf den ersten Blick einen völlig originalen Eindruck machte, man glaubte — ebenso wie bei zahlreichen anderen Bildern des gleichen Meisters — vor einer völlig neuen Formensprache zu stehen. Eine genauere Betrachtung lehrte das Gegenteil. Nicht ein einziger neuer Formgedanke steckt in diesen symbolistischen Bildern von Klimt. Statt aller Erfindungen neuer Ausdrucksformen wird eine bis zum äußersten Extrem getriebene Geradlinigkeit, Stilisierung und Schematisierung menschlicher Figuren gemalt. Der Tod selbst ist ein äußerst reduziertes Schema der üblichen Darstellung des Skeletts: Die Andeutung eines Schädels, unterhalb dessen sich eine zylinderförmige Röhre erstreckt, die das Gewand darstellt, darunter kommt der knöcherne Fuß hervor. Die Wirkung des Todes auf den Menschen wird dargestellt durch einen Haufen wild ineinander geschachtelter Schemen von menschlichen Figuren, die sich zu einer Pyramide zuspitzen. Zwischen dem Tod und jener Pyramide ist keinerlei malerische Verbindung hergestellt, der Betrachter erblickt zwischen ihnen nur die graugrundierte Leinwand. Es scheint fast, daß der Künstler an die ganz äußerliche Symbolik gedacht hat, das Rätsel des Todes dadurch darzustellen, daß er lauter rätselhafte Figuren malte. Im übrigen zeigt das Bild nur ein minimales künstlerisches Können und eine erschreckende Gedankenarmut.

Weitere Beispiele dieser Art waren in dem gleichen Ausstellungsraum angehäuft; sie verrieten alle die gleiche Gedankenarmut und dasselbe Bestreben, an Stelle positiver neuer Ausdrucksmittel den Verzicht auf bestimmte und klare Form zu setzen, ein Verfahren, das daran erinnert, daß ein Redner durch Kunstpausen fehlende Gedanken bei seinen Zuhörern anregen will.

Die zweite Möglichkeit, die dem Streben nach gesteigertem Ausdruck übrig bleibt, wenn es keine neuen Formen findet, ist,

wie wir sahen, die, mit den unveränderten alten Formen selbst etwas ausdrücken zu wollen, was sie ihrem Wesen nach nicht ausdrücken können. Da eine solche Kunst Stilgesetze verletzen muß, so ist sie das typische Beispiel der Stilwidrigkeit.

Die klassischen Beispiele für diese Verirrung finden wir in der heutigen Skulptur, insbesondere in der modernen italienischen Plastik. So hatte z. B. auf der Kunstausstellung in Wien 1900 der italienische Bildhauer Rosso ein paar plastische Gruppen ausgestellt, die an Stilwidrigkeit wohl ihresgleichen suchen und sogar beinahe an die Futuristen heranreichen. Da wurde z. B. mit den Mitteln der Plastik eine Dame dargestellt, die im vollen Sonnenschein spazieren geht. Der Sonnenschein war plastisch dargestellt. Auf dem Gesicht der Dame war das Flimmern der Sonnenstrahlen plastisch ausgeführt und obendrein war vor ihrem Gesicht ein Schleier plastisch dargestellt, der natürlich die Formen des Gesichtes gänzlich entstellte, und dabei wurde das Ganze als ein Porträt bezeichnet. In ähnlicher Weise stellte ein ähnliches Werk desselben Bildhauers einen Mann und eine Frau dar, die im Laternenschein auf einem Boulevard in Paris spazieren gehen. Auch hierbei war der Laternenschein als ein wirklicher Strahl und ebenso der Schatten der beiden Personen plastisch dargestellt.

Eine ähnliche Verirrung ist es, wenn die modernen Futuristen mit den Mitteln der Malerei etwas ausdrücken wollen, was dieser Kunst ein für allemal versagt ist, nämlich die simultane Wiedergabe einer Sukzession verschiedener Zeitmomente eines und desselben Vorgangs, z. B. alle Stadien einer Bewegung, eines Tanzes oder gar die einzelnen Stadien eines Affektes oder eines reinen Phantasieerlebnisses. Da wird z. B. eine Tänzerin mit 6—8 Beinen und 10—12 Armen gemalt, oder eine musikalische Stimmung mit Bruchstücken nebeneinander gestellter Instrumente, Notenblätter u. dgl. Auch das ist zu verstehen aus einem Streben nach Steigerung der Ausdrucksmittel, das einer bestimmten Kunst den Ausdruck von Objekten oder Ereignissen zumutet, das sie nicht leisten kann, wobei in Wahrheit keine neuen Ausdrucksmittel gefunden werden, sondern dieser Zweck völlig verfehlt wird. Wollte man noch überhaupt nach einem Beweis dafür suchen, so liegt er darin, daß in Wahrheit mit solchen Mitteln gar nicht das ausgedrückt wird, was der Künstler beabsichtigt, sondern etwas völlig anderes.

Die Tänzerin mit zahlreichen Armen und Beinen drückt in Wahrheit gar keine Bewegung aus, sondern ihre Gliedmaßen erscheinen ruhend, weil gerade die Vervielfachung den Eindruck der Bewegung des einzelnen Gliedes hindert, und sie erinnert an jene Ungeheuer der buddhistischen Kunst, bei welchen einem Körper eine Anzahl Arme und Beine angesetzt sind. Ebenso drücken Bruchstücke von Instrumenten überhaupt gar keine musikalische Stimmung aus. Es liegt dem auch noch ein tieferer psychologischer Irrtum zugrunde. Es mag sein, daß die flüchtigen Bilder der Phantasie bei einem Menschen in einer musikalischen Stimmung in der Form von Bildern der Instrumente und der Notenblätter auftauchen. Aber der Eindruck wahrgenommener Objekte ist ein völlig anderer als der der gleichen Gegenstände, wenn sie als flüchtige Phantasiebilder auftauchen, und der fließende und verschwimmende Charakter der Phantasiebilder kann durch die sinnlich wahrnehmbaren Mittel der ruhend dargestellten Objekte überhaupt nicht wiedergegeben werden.

Das Bedenklichste bei dieser Kunstbewegung liegt aber darin, daß zu solcher Darstellungsweise überhaupt gar kein künstlerisches Können mehr gehört; jeder Stümper kann solche Dinge „auf die Leinwand zaubern".

Die völlige Auflösung aller Kunst haben wir endlich in dem modernen Expressionismus vor uns. Denn wenn man einfach nur Farbenflecken oder beliebig entstellte Bestandteile von Dingen malen darf oder wenn jedes Ding in jeder beliebigen Form und Farbe dargestellt werden darf, z. B. rote Berge, grüner Himmel und blaue Gesichter, so ist eben in der Kunst alles erlaubt. Dann kann jeder alles malen, weil der künstlerische Ausdruck durch nichts mehr gebunden ist, dann ist aber auch jeder beliebige Stümper ein „Künstler".

Alle diese Erscheinungen der modernen Kunst werden wir auch in den übrigen Künsten wiederfinden, z. B. besonders in der modernen Lyrik, und es ist sehr lehrreich, sich das gleiche Hervortreten dieses völlig formlosen Ausdrucksstrebens in den einzelnen Künsten der Gegenwart klarzumachen. Bevor wir aber dazu übergehen, mögen noch die übrigen Motive des künstlerischen Schaffens betrachtet werden, wobei wir uns allerdings etwas kürzer fassen müssen.

Viertes Kapitel.

Die weiteren Motive des künstlerischen Schaffens.

Neben den zuletzt behandelten drei allgemeinen künstlerischen Motiven haben wir zunächst noch die rein individuellen Motive in ihrer Bedeutung zu würdigen. Dabei ist manches auch von anderen Ästhetikern behandelt worden und kann fast als allgemein bekannt vorausgesetzt werden. Diese bekannteren Erscheinungen mögen mehr der Vollständigkeit halber erwähnt werden.

Ebenso bedarf die besondere Begabung des Künstlers keiner so ausführlichen Untersuchung wie die bisher behandelten allgemein künstlerischen Motive.

Um diesen letzteren Punkt zuerst zu erwähnen, so ist es selbstverständlich, daß jeder Künstler eine besondere Art der Begabung besitzen muß, die ihn für seine Kunst besonders befähigt. Innerhalb der Begabung für einzelne Künste können wir wieder Begabungstypen unterscheiden, die den Künstler für die eine oder andere Seite seiner Kunst besonders befähigt erscheinen lassen. Innerhalb der dichterischen Kunst unterscheiden wir z. B. die spezifisch lyrische, dramatische und epische Begabung, und es kommt selten vor, daß ein Dichter nach allen diesen drei Richtungen gleich begabt erscheint.

Weniger bekannt ist es, daß auch innerhalb der musikalischen Begabung ein dramatischer und ein lyrischer Typus unterschieden werden kann; besonders deutlich zeigt sich das in der Gesangskunst, in der sich der dramatische und der lyrische Sänger leicht erkennen läßt.

In der malerischen Begabung entstehen Typen dadurch, daß bei einem Künstler entweder der Sinn für Farbe vorherrscht oder der Sinn für Form; deutlich zeigt sich die erstere Art der Begabung in der italienischen Renaissance bei den Venetianern, die letztere bei den römischen und florentinischen Künstlern. Wir können ferner unterscheiden den vorwiegenden Sinn für das malerische Detail oder für die Massenbehandlung, die besondere Befähigung für das Auswendigmalen und die für das Malen nach dem Modell; Böcklin repräsentiert den ersteren Typus, Menzel mehr den zweiten. Wir unterscheiden teils den malerischen Sinn für das Typische, teils den für das Individuelle und Charakteristische; teils den Sinn für das allgemein Schöne,

teils den Sinn für das, was wir die ästhetische Veredelung des Unschönen nennen; Raffael repräsentiert den ersteren Typus, manche Holländer und Belgier den letzteren (Franz Hals, Jan Steen, die beiden Teniers u. a.).

Eine wichtigere Frage dagegen ist die, ob für die künstlerische Leistung die Persönlichkeit des Künstlers mehr zu bedeuten hat oder die spezifisch künstlerische Begabung. Man darf sich in der Ästhetik nie mit logischen Konstruktionen begnügen; von allgemein logischen Überlegungen aus würde man natürlich einfach sagen: Der größte Künstler ist auch der, der nicht bloß spezifisch künstlerische Begabung besitzt, sondern auch zugleich ein großer Mensch und eine edle Persönlichkeit ist, oder mit anderen Worten, der, welcher die höchste künstlerische Begabung mit einer großen Persönlichkeit vereinigt.

Allein die empirisch forschende Ästhetik, die ihre Ergebnisse nicht bloß durch allgemeine Überlegungen konstruiert, wird vielmehr gerade die Frage aufwerfen, ob das in der Wirklichkeit des künstlerischen Lebens zutrifft. Und da zeigen uns die Tatsachen, daß die Sache viel verwickelter ist. Wir dürfen vielleicht sagen, daß der Mensch, die große Persönlichkeit nicht in erster Linie für die Größe des Künstlers entscheidet; viel wichtiger ist die spezifisch künstlerische Begabung. Die künstlerische Leistung scheint in der Tat viel mehr von dem künstlerischen Können abzuhängen, als von dem persönlichen und insbesondere dem ethischen Gehalt, der in dem Künstler steckt. Das ist für die Psychologie des Künstlers insofern wichtig, als sich die künstlerische Leistung eben dadurch als etwas ganz Spezifisches kennzeichnet, das nicht mit allgemein menschlichen Eigenschaften gegeben ist, sondern auch eine spezifische Begabung fordert; es kann jemand ein noch so edler und großer Mensch sein, damit ist er noch lange kein Künstler, und andererseits sehen wir in der Geschichte der Kunst immer wieder die Erscheinung, daß große Künstler kleine, oberflächliche, ja moralisch verkommene Menschen waren.

Ich möchte niemandem seine künstlerischen Ideale zerstören, aber wir müssen doch einige derartige Tatsachen ins Auge fassen. Raffael erscheint in seinem Privatleben keineswegs als ein bedeutender und großer Mensch, sondern als eine recht leichtlebige und flache Natur — ganz im Gegensatz zu seinem großen Rivalen Michel Angelo; Mozart erscheint in seinen Briefen als

eine über die Maßen leichtfertige, oberflächliche und seichte Natur, und man kann sich bei der Lektüre dieser Briefe manchmal des Eindrucks nicht erwehren, daß bei Mozart die Natur ein großes Talent an einen kleinen und flachen Menschen verschwendet habe; Friedemann Bach, vielleicht der genialste unter den Söhnen Bachs, ist moralisch verkommen. Zahlreiche Künstler waren Trinker und gingen „mehr oder weniger" am Alkohol zugrunde; so Josef Victor Scheffel, Gottfried Keller, der in seinem Privatleben als ein Potator bekannt und als Beamter ein abstoßender und grober Mensch war; ungefähr die gleichen Eigenschaften besaß Liliencron, bei dem der Trinker und der Lyriker noch durch das junkerhafte Wesen und die soldatischen Züge einen etwas originellen Anstrich bekommen; in solchen Fällen drückt dann manchmal die persönliche Schwäche des Künstlers seinen Werken den Stempel einer gewissen Eigenart auf (sehr lehrreich sind hierfür die Mitteilungen K. F. Meyers über Gottfried Keller in der Zeitschrift Die Rheinlande, 1. Jahrgang). Gottfried August Bürger zeigte sich während seiner Professur in Göttingen als eine moralisch verkommene, haltlose Natur; er lebte in Bigamie mit der Schwester seiner Frau, während seine Frau Verhältnisse mit den Studenten anknüpfte; Hebbel ließ seine Elise in rücksichtsloser Weise fahren, als er zu Glück und Wohlstand gekommen war; der Revolutionsdichter Herwegh dichtete schwungvolle Freiheits- und Kampflieder, als es aber zum Ernst kam, benahm er sich höchst feige.

So könnte man noch manche Beispiele dafür beibringen, daß die künstlerische Begabung neben der Persönlichkeit des Menschen gewissermaßen selbständig einhergehen kann. Damit ist natürlich noch nicht gesagt, daß die persönlichen Eigenschaften des Künstlers für die künstlerischen Leistungen nicht in Betracht kämen, vielmehr zeigt sich besonders an der Entwicklung der einzelnen Künstler, daß die höchste künstlerische Leistung in der Tat nur da entsteht, wo auch eine große Persönlichkeit sich in ihr äußert. Eine so gewaltige Entwicklung der Kunst, wie sie uns Michel Angelo darstellt, ist nur da möglich, wo eine ganz außergewöhnliche Energie und eine die Probleme ihrer Zeit umfassende Intelligenz in der Persönlichkeit steckt. Die beispiellose Mühe, die Michel Angelo aufwenden mußte, um die Deckenmalereien in der Sixtinischen Kapelle auszuführen, hätte selbst der begabteste Künstler nicht entfalten können, wenn es ihm an per-

sönlicher Energie mangelte, und eine geistige und künstlerische Entwicklung, wie sie Richard Wagner in seinem Leben zeigte, konnte nicht bloß aus musikalischer Begabung hervorgehen, sondern sie verlangte auch eine Persönlichkeit, die mit ungeheurer Zähigkeit ihre Ziele verfolgte und mit großer Intelligenz die Weltanschauungsfragen unserer Zeit durcharbeitete.

Viel schwieriger als die bisher betrachteten individuellen Motive des künstlerischen Schaffens sind diejenigen zu beurteilen, die sich auf das Verhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit und zum Leben beziehen, und innerhalb der Begabungsprobleme liegen für die Ästhetik des künstlerischen Schaffens die schwierigsten Fragen da, wo wir von der mehr oder weniger großen Einseitigkeit des Künstlers sprechen.

Das Verhältnis eines Menschen zur Wirklichkeit, insbesondere zu den Schwierigkeiten, den Hindernissen und den Enttäuschungen des Lebens, kann im allgemeinen ein zweifaches sein — wir drücken das, seit Schopenhauer, kurz aus durch die Begriffe der Lebensbejahung und der Lebensverneinung. Man kann sich entweder das Leben, die Lebensumstände und die Menschen nutzbar oder dienstbar machen, man kann das Leben verstehen und verarbeiten, aus allen Schwierigkeiten Vorteile zu machen suchen und vor allem das Leben zu einem Felde seiner positiven Wirksamkeit machen mit der Absicht, ihm möglichst viele und möglichst hohe ideale Werte abzugewinnen: das ist der Standpunkt der Lebensbejahung.

Oder man zieht sich aus der Welt zurück, man wählt die Flucht aus der Wirklichkeit als sein Ideal und reagiert auf die Schwierigkeiten und Enttäuschungen des Lebens mit passiver Empfindsamkeit und Sentimentalität, mit bloßer Reflexion über die Leiden und die Schlechtigkeit der Welt oder gar mit Verzicht und Verneinung des Willens zum Leben: das ist der Standpunkt der Lebensverneinung, der natürlich wieder verschiedene Grade der Ausprägung zuläßt.

Es ist nun von der größten Bedeutung für den Charakter des künstlerischen Schaffens und für die aus ihm entstehende Kunstrichtung, ob der Künstler die eine oder andere Stellung zum Leben einnimmt, die lebensbejahende oder lebensverneinende.

Im ersten Falle entsteht eine realistische und optimistische Kunst, die ihre Motive und ihre Themata mit Vor-

liebe in der Gegenwart sucht und die meist auch den Künstler im lebhaften Kontakt mit der vorwärtsstrebenden Kultur und dem sozialen Leben seiner Zeit zeigt. Im zweiten Falle entsteht eine romantische Kunst, die aus der Gegenwart flüchtet und ihre Themata mit Vorliebe in der Vergangenheit sucht oder in einer unwirklichen Phantasiewelt, in Märchen, Sagen und Legenden. Manchmal flüchtet sich auch die Phantasie eines Künstlers dieser Richtung in bestimmte Arten religiöser Stoffe, wie in mystische und aszetische Themata.

Diesen Gegensatz darf man sich aber nicht so denken, daß wir alle Künstler reinlich in zwei Lager teilen könnten, in die reinen Romantiker und die reinen Gegenwartskünstler. Es besteht vielmehr die Möglichkeit, daß sich auch beide Züge in derselben Persönlichkeit mischen können, ja das ist sogar der weit häufigere Fall.

An diesem Gegensatz, der aus dem Verhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit stammt, ist nun besonders bemerkenswert, daß er wiederum in der Kunst selbst begründet liegt. Die Kunst selbst spielt in beiden Fällen für den Künstler eine ganz verschiedene Rolle. In dem einen Falle ist sie dem Künstler geradezu das Mittel, um die Wirklichkeit energisch zu verarbeiten, ihrer in Gedanken und Gefühlen Herr zu werden, oder sogar das Mittel, das Leben zu genießen und die Schönheiten des Lebens in der Kunst in gesteigerter Form weiterleben zu lassen. So sehen wir, wie Goethe seinen verliebten Weltschmerz im Werther in gesteigerter Form noch einmal durchlebt, wie Schiller in den Räubern und in Kabale und Liebe die sozialen Probleme, die ihn damals beschäftigten, energisch verarbeitet. Oder wie Scheffel seine Freude am Wein und Wandern in seinen Liedern in gesteigerter Form noch einmal erlebt und Rosegger seine Freude an dem urwüchsigen Leben der Alpenbewohner.

In dem anderen Fall ist die Kunst gerade im Gegenteil dem Künstler das geeignete Mittel, um sich aus dieser ihm feindlichen Welt herauszuflüchten und sich in eine andere schönere, eine erträumte Phantasiewelt zurückzuziehen, wie wir sie bei den meisten Romantikern finden.

Typisch dafür ist der Gegensatz einer solchen Lyrik, wie wir sie bei Goethe und Schiller einerseits finden und andererseits bei Hölderlin und Novalis. Es kann in bezug auf das Verhältnis des Künstlers zur Wirklichkeit kaum einen größeren Gegensatz

geben, als Hölderlins lyrische Gedichte und Goethes Werther, obgleich beide zu den sentimentalen, empfindsamen Dichtungen gehören. Goethe überwindet im Werther die krankhafte Liebessentimentalität seiner Zeit. Die Dichtung selbst wird ihm das Mittel, um aus einer weltschmerzlichen Stimmung wieder zur nüchternen Wirklichkeit zurückzukehren; als der Werther fertig ist, liegt diese Krankheit seiner Zeit hinter ihm. Hölderlin dagegen flüchtet sich in seinen Gedichten aus der Gegenwart und ihren Schwierigkeiten in die antike Welt mit ihren Idealgestalten, seine Diotima ist ein antikes, der Gegenwart entrücktes Frauenideal. Und diese Flucht aus der Gegenwart ist bei Hölderlin mit einer so empfindsamen Abkehrung vom wirklichen Leben verbunden, daß er endlich die Kraft verliert, sich mit den Hindernissen des Lebens abzufinden, und er endigt in einer krankhaften und willenlosen Melancholie.

Das Wichtigste an dieser Betrachtung liegt darin, daß auch hier wieder zwei sich ihrer allgemeinen Tendenz nach widerstreitende Motive in der Kunst selbst liegen: Alle Kunsttätigkeit trägt diesen Doppelcharakter, sie entrückt den Künstler der Wirklichkeit, indem sie ihm eine gesteigerte und erhöhte Wirklichkeit vorführt (oder indem er sich eine gesteigerte und erhöhte Wirklichkeit aufbaut), die in dieser Form nur in der Phantasie existiert; und zugleich dient alle künstlerische Tätigkeit dazu, wirkliche Erlebnisse zu verarbeiten und ihrer innerlich Herr zu werden, den positiven Wert des Lebens herauszufinden und ihn in verschönerter Form darzustellen.

Je nachdem nun die Individualität des Künstlers mehr bejahend oder verneinend zum Leben steht, tritt die eine oder andere Seite der Kunst mehr hervor, die Flucht aus der Wirklichkeit (romantische Kunst) oder die aktive Verarbeitung und positive Verwertung der Wirklichkeit in der Kunst (realistische Kunst, Gegenwartskunst).

Wir werden später sehen, daß auch bei dem ästhetischen Genießen und Gefallen dieser Gegensatz wiederkehrt. Auch wenn wir Kunstwerke genießen, wenn wir ein lyrisches Gedicht mit großer Vertiefung lesen oder von einem Schauspiel hingerissen und gefesselt werden, stellt sich zunächst ein Zustand der Versenkung in das Kunstwerk ein (die sogenannte Kontemplation), die uns der Wirklichkeit entrückt, dann aber gelangen wir dazu, an der Hand des Dichters ein Stück Wirklich-

keit innerlich zu verarbeiten und seiner durch unser Urteil und unser Gefühl Herr zu werden, das ist dann die Erhebung über die Wirklichkeit, die aller wahre Kunstgenuß mit sich bringt.

Am meisten aber machen sich die individuellen Motive in der Kunst geltend, wenn irgendeine starke Einseitigkeit der künstlerischen Begabung auftritt und wenn diese zusammentrifft mit dem uns schon bekannten allgemeinen künstlerischen Motiv, dem Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln. Wenn dann vollends eine Zeitstimmung dazu kommt, in der die Kunst wesentlich als Ausdruckskunst aufgefaßt wird (wie es in der Gegenwart der Fall ist), so kann nun die individuelle Einseitigkeit einer künstlerischen Begabung oft eine ganze Kunstrichtung, ja den Kunstcharakter einer ganzen Zeit bestimmen.

Aus einer solchen Überlegung heraus erklären sich wiederum viele Erscheinungen unserer modernen Kunst, und zwar gerade solche, die anfangs nicht den Beifall unserer Zeitgenossen fanden; so z. B. die Impressionisten oder die früheren musikalischen Kompositionen von Richard Strauß oder die Lieder von Hugo Wolf und die ersten architektonischen Versuche von Olbrich und van de Velde.

In allen solchen Kunstrichtungen macht sich geltend eine Einseitigkeit der künstlerischen Begabung und ein Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln in der Kunst, wodurch nun ein einzelnes, von dem Künstler einseitig betontes Kunstelement den ganzen Charakter der Kunst bestimmt. Dann ist in der Regel dieses einseitig bevorzugte Kunstelement an sich etwas durchaus Berechtigtes (insofern, als es neben anderen künstlerischen Mitteln auch seinerseits Bedeutung hat). Unberechtigt ist nur die einseitige Betonung dieses Elementes. In diesem Falle entsteht immer ein fremdartiger und unbefriedigender Zug in der Kunst, der darauf beruht, daß etwas nur partiell Berechtigtes, ein Teil, ein Mittel, ein Element zur ganzen Kunst erhoben wird.

Einige Beispiele mögen das erläutern. Wenn in der Musik sich die Rhythmik einseitig vordrängt, die Wertschätzung der Harmonie zurücktritt, so entsteht ein fremdartiger, unbefriedigender Eindruck, der das musikalische Kunstwerk inhaltlos und flach erscheinen läßt. In diesen Fehler sind selbst bedeutende und originelle moderne Musiker verfallen, z. B. Dvorak. Der Impressionismus in der Malerei beruht darauf, daß eine einseitige individuelle Begabung einiger moderner Maler, wie Manet,

Pissarro, Renoir, Sisley, Claude Monet u. a., sich ausschließlich auf die Wiedergabe des Lichtes konzentriert, und zwar des vollen Tageslichtes, so wie es die Figuren im Freien umspielt und die festen und bestimmten Formen der Dinge auflöst und an Stelle bestimmter Umrisse ein flimmerndes Zerfließen der Grenzlinien setzt. Diese Wirkung des Lichtes, die nur unter ganz bestimmten äußeren Umständen auftritt, wurde ganz einseitig gemalt, und hierzu kam noch der allgemeine Zug der modernen Kunst, neue und gesteigerte Ausdrucksmittel zu suchen. Infolgedessen wurde das volle flimmernde Licht des plein air zum alleinigen Ausdrucksmittel der Malerei erhoben, die Formen der Dinge, die doch auch ihren eigentümlichen ästhetischen Wert haben, wurden vergessen, und nun entstand eine einseitige Kunstrichtung auf Grund des einseitigen Betonens eines an sich berechtigten Momentes: die Lichtmalerei, die keine Formenwerte der Dinge mehr kennt. Dasselbe machte Rodin in der Plastik; er verließ die feste, bestimmt begrenzte Form in der Rundplastik, die die menschliche Figur hat, wenn wir sie in der Nähe und bei einem bestimmten Einfallswinkel des Lichtes sehen, und führte ein malerisches Element in die Plastik ein, indem er die fließenden Umrisse, mit denen uns die Rundfigur im hellsten Tageslicht erscheint, auch in der Plastik wiedergab. Dadurch entstehen die eigentümlich verwaschenen und geschwollenen Formen Rodins, die vollkommen dem Eindruck der Körperformen entsprechen, wenn das helle, sie allseitig umspielende Licht die Umrisse zerfließen läßt und einige Details durch die Reflexe auflöst, andere durch den Schattenfall stärker betont.

Auch hier sehen wir wieder in der Plastik eine eigentümliche Kunstrichtung dadurch entstehen, daß das Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln zusammentrifft mit einer einseitigen Begabung des Künstlers für die Lichtwirkungen, oder wie wir auch sagen können, mit der malerischen Begabung eines Bildhauers.

Genau den umgekehrten Weg gehen solche Künstler wie Ferdinand Hodler und seine Schüler (insbesondere Egger-Lienz), und doch liegt hierbei dieselbe Erscheinung vor. Für sie existiert das volle, flimmernde Tageslicht und seine auflösende Wirkung gegenüber den festen Formen der Dinge überhaupt nicht, sie malen ganz im Gegenteil sozusagen nur die Formen, die abstrakten Formen, die von der Wirkung des Lichtes losgelöst sind; und es ist recht bezeichnend, daß Egger-Lienz sich darin als der

Nachahmer Hodlers bekundet, daß er dieses Prinzip in geschmackloser und unschöner Weise übertreibt, indem er menschliche Figuren so zeichnet, daß ein bloßer Umriß mit einer einzigen Farbe (meist mit braun) flächenhaft angestrichen wird, wodurch ein wahres Zerrbild von flächenhafter und plastischer Wirkung entsteht. Zugleich führt dieser einseitige Formensinn notwendig dazu, die Formen schematisch zu reduzieren, denn je mehr man das Schema malt und eine Anzahl Schemata nebeneinander reiht, desto mehr wird die Form als solche betont. Daß dies eine künstlerische Verirrung ist, zeigt sich teils darin, daß hierbei der Reichtum schöner Linien, den die menschliche Figur dem Auge bietet, auf schematische und schablonenhafte Grundformen reduziert wird, teils darin, daß sich diese Kunst der Plakatmalerei annähert und der grobe Flächeneffekt an die Stelle aller feineren Modellierung tritt. Das ist Sensationsmalerei, aber keine wahre Kunst. Betrachten wir die so viel gerühmten Wandgemälde Hodlers in der neuen Universität in Jena, z. B. die ausmarschierenden Studenten 1813. Die Wucht der Bewegung des taktmäßigen Marschierens ist da zum Ausdruck gebracht, indem die sämtlichen Arme und Beine und die Rumpflinien nach einem einzigen Formenschema parallel nebeneinander gestellt werden. Es ist durchaus irrtümlich, daß darin ein großes künstlerisches Können liege, es ist vielmehr ein sehr billiger und leicht zu behandelnder zeichnerischer Kunstgriff, eine Massenbewegung mit so schematisch reduzierten, gleichförmig verlaufenden Linien auszudrücken, und es ist eine weit höhere Kunst, eine gleichmäßige Bewegung der Massen so darzustellen, daß nicht nur das Schematische und Gleiche, sondern auch die volle Individualität des einzelnen Individuums in der Masse zum Ausdruck kommt. Hier ist es wiederum eine einseitige künstlerische Begabung für die schematisch reduzierte Form und ihr Zusammentreffen mit dem Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln, was einer ganzen Kunstrichtung ihren eigentümlichen Charakter gibt.

Ein Beispiel aus der modernen Lyrik sind die Gedichte von Stephan George. Dieser Künstler hat eine einseitige Begabung für den Klang der Worte, und er sucht nach neuen Ausdrucksmitteln, indem er auf Kosten des Inhaltes und seiner Klarheit die Hauptwirkung des Gedichtes in den Wortklang legt. Auch hier wird ein an sich berechtigtes Element der Lyrik in einseitiger Weise zur ganzen Kunst erhoben.

Besonders deutlich zeigen sich alle diese Erscheinungen in der modernen Lyrik, zum Teil auch im Roman; die Lyrik ist geradezu gekennzeichnet durch den Versuch unserer modernen Dichter, den sprachlichen Ausdruck als solchen zu steigern, um die dichterische Sprache in stärkerer Weise an den Ausdruck des inneren Lebens anzupassen, und durch das völlige Mißlingen dieses Versuches! Der Dichter soll geradezu alles sagen können ohne jede Rücksicht auf die dichterische Form und die Formgesetze. Das Streben, die Ausdrucksmöglichkeiten der dichterischen Sprache zu steigern, ist natürlich durchaus berechtigt, solange dabei überhaupt noch wirkliche Dichtung entsteht, solange dabei noch künstlerische Leistung und wirkliche Bereicherung der Sprache erreicht wird. Ja, sie wäre auf das lebhafteste zu begrüßen, wenn mit diesem Streben neue dichterische Kunstformen geschaffen würden und die poetische Sprache wieder einmal einen ähnlichen Aufschwung erlebte wie durch die schöpferische Kraft eines Goethe oder eines Heine. Allein es ist nur wieder charakteristisch für die Kunst unserer Zeit, daß dieses Suchen nach gesteigertem Ausdruck der Sprache und nach engerem Anschluß der Sprache an das gesteigerte Innenleben unserer Zeit in der modernen Dichtung gerade zur radikalen Auflösung aller dichterischen Form und zur Verletzung der elementarsten Sprachgesetze geführt hat. Es läßt sich besonders deutlich an der modernen Lyrik zeigen, warum dieses ganze Bestreben so stilwidrig ist und zugleich, warum es ein ganz unmögliches Beginnen ist. Diese modernen Lyriker verkennen durchaus die Gesetze der sprachlichen Entwicklung; die Sprache läßt sich nicht mit einem Schlage steigern oder verändern. Es verstößt gegen alle natürlichen Entwicklungsgesetze der Sprache, mit einem Schlage Hunderte von neuen sprachlichen Ausdrucksmitteln finden zu wollen; die Einbürgerung neuer sprachlicher Ausdrucksmittel ist erst durch die Arbeit von Generationen möglich, und ihre Neubildung verlangt die sorgfältigste Berücksichtigung des Sprachgebrauchs und der Denkgewohnheiten einer Zeit.

Da der moderne Lyriker nicht immer imstande ist, wirklich brauchbare Ausdrucksmöglichkeiten zu finden, so entsteht nun teils ein willkürliches Umgehen mit dem Sprachgebrauch, teils ein schablonenhaftes Befolgen gewisser Kunstgriffe und Rezepte, wie die Häufung und Wiederholung der Adjektiva, die Neubildung von Klangmalereien höchst geschmackloser Art, die Er-

findung sinnloser Klanggebilde, die nicht mehr an den Sprachgebrauch anknüpfen, teils eine gänzlich formlose Behandlung von Versmaß und Reim, die die Tendenz hat, jeden Gedanken so platt als möglich herauszuplaudern.

Wenn man sich überhaupt die Mühe geben will, die Sprachverhunzung unserer modernen Lyriker einmal genauer zu betrachten, so kann man dabei zwei Klassen von Mißhandlungen unterscheiden: Die eine Art sprachlicher Veränderungen ist relativ harmlos, sie zeugt nur von dem immer mehr verschwindenden Sinn für sprachlichen Stil und grammatische Richtigkeit der Sprache, sie ist zum Teil einfach ein Produkt der Unbildung. Da werden z. B. Worte bevorzugt, wie die „Jetztzeit" (statt Gegenwart, was schon von Schopenhauer getadelt wurde), oder Wörter wie „völkisch", „gedanklich", das „Dämmer" und das grammatisch unrichtige „diesbezüglich", oder unschöne Pluralbildungen wie die „Lüfte", die „Sehnsüchte", die „Tränensüchte", die „Zukünfte". Geschmacklose Wortzusammensetzungen verraten die sprachliche Hilflosigkeit, wie „torkeltrunken", „Silberschlitzen", „du schmerzwahres All'es", „Weltallerbrennen", „Glutmuskeln", „Schmerzsterngestiebe", „Urschwulstgekröse", „Flammenentstammen". Ganz besonders beliebt ist auch die falsche Verwendung der Adjektiva, indem optische Eigenschaften den akustischen oder Tasteindrücken beigelegt werden; oder akustische Eigenschaften werden optischen Gebilden beigelegt. Ein paar Beispiele: Ich lese in einem modernen Roman „Ein die weiße Kühle opalisierender Schleier", oder „Ein Glockenrosentag", und in einem Gedicht: „Die Sonnenstrahlen klangen bei jedem leisen Schritt"; „Die kalten Schatten klettern (mir) im Nacken". In Wahrheit ist das natürlich eine geschmacklose Vermischung verschiedener Bilder, die darum verfehlt ist, weil sie gar keinen einheitlichen Eindruck erzeugt. Am meisten Unfug wird aber mit der Bildung neuer Zeitwörter getrieben: „Es herbstet, es wintert, es sommert, es frühlingt", oder wir lesen Zeitwörter wie „geistern" „sirren", „glasten", „raglastern" (Beispiele von sinnlosem Wortgerassel), oder: „begluten", „lichtern", „entschimmern" u. dgl.; in der Analogie von Ernüchterung wird gebildet „Ersättigung", in der Analogie von Zukunft wird gebildet: „Meine Fortkunft" — ein typisches Beispiel für die abscheuliche Vermischung der Bestandteile verschiedener Worte, nämlich von Fortkommen und Zukunft. Die ganze Geistlosigkeit und Gedankenarmut dieser

modernen Lyrik zeigt sich aber in der Verwendung solcher Rezepte, wie der bloßen Wortverdoppelung, z. B.: „Mein Auge schweift in fern, ferne Weiten", oder: „Eine klein, kleine Hand", oder: „Das still, stille Dorf"; das ist geistlos, weil es so billig und süßlich sentimental ist. Alle diese Dinge sind aber noch relativ harmlos; weniger harmlos wird die Sache, wenn das bloße Wortgerassel an Stelle aller klaren Gedanken und Phantasiebilder und an Stelle aller echten und wahren Stimmung tritt.

Das erschreckendste Beispiel für diese Auflösung des künstlerischen Sinnes und für die Verdrängung wirklicher Phantasiearbeit und wirklich erlebter Stimmung haben wir in den Produkten der Charonbewegung, und wie weit die Verwirrung des künstlerischen Urteils gedrungen ist, kann man daraus sehen, daß selbst der „Kunstwart" diese Bewegung ernst genommen hat. Die Begründung, die der „Kunstwart" dafür gibt, verdient tiefer gehängt zu werden! Er meint nämlich, an dem „Charon" müsse doch wohl etwas sein, weil er sich so lange gehalten hat. Wissen die Ästhetiker des Kunstwarts nicht, daß sich die schlimmsten Sorten von Schundromanen noch länger gehalten haben?

Man schämt sich, die Druckerschwärze in Anspruch zu nehmen, um zu zeigen, *worin* die Geschmacklosigkeiten, die Stilwidrigkeiten und die radikale Auflösung alles künstlerischen Feingefühls bei dieser Lyrik besteht, und um zu begründen, *warum* in diesen Gedichten der elendeste Kitsch vorliegt, aber es scheint doch nötig zu sein, wenn Zeitschriften wie der „Kunstwart" oder „Das literarische Echo" sich durch das Wortgeklingel und die kraftgenialische Manier der Charonherren oder durch die süßliche Sentimentalität der Charondamen blenden lassen.

Die meisten Charongedichte sind würdig, als studentische „Bierzeitungen" verlesen zu werden, sie passen im besten Falle für die letzten Stadien der Alkoholstimmung. Zum Überfluß sind viele unter ihnen schlechte Nachahmungen von Nietzsches Gedichten seiner letzten Periode. Sie verstoßen gegen die elementare Regel alles künstlerischen Schaffens, daß der Künstler nicht *alles* sagen soll. In platter Weise sprechen die Lyriker dieser Art jeden Gedanken heraus, so, wie er ihnen kommt (vgl. dazu die späteren Ausführungen über die Beschränkung des künstlerischen Ausdrucks). Als eine Probe des sinnlosen Wortgerassels möge hier der Schluß eines Gedichtes von Dauber

mitgeteilt werden; ob man den Zusammenhang kennt oder nicht, ist gleichgültig; das Wortgerassel bleibt dasselbe:

„Ra, Ra, du kannst rasende Schmerzen erwecken.
Du siegst, Hascher, Häscher! Es wächst das Geknaster
Verpraßter Brandgarben. Jetzt wackelt das Pflaster.
Dort qualmen die Fackeln. Hier schwirren die Kerzen (!)
Es fallen die raglasterfaßten Pilaster.
Und mir greift von unten jetzt jemand zum Herzen!"

Unschönheit und Geschmacklosigkeit der Schilderung und Verschwommenheit der Phantasiebilder wetteifern hier mit Banalität der Sprache und unwahrem Pathos.

Was wir hier von der Lyrik gezeigt haben, tritt in ganz analoger Weise in den übrigen Künsten hervor, insbesondere in der Malerei der Futuristen und Expressionisten, in der systematischen Verwendung von Dissonanzen innerhalb der Musik, in der Verdrängung der sorgfältig ausgeführten Plastik mit grob schematischen menschlichen Figuren, die an Gliederpuppen erinnern, wie sie ein moderner russischer Bildhauer zuerst ausgestellt hatte. Alle diese Bewegungen zeigen denselben Zug: Eine Steigerung der Ausdrucksmittel und ein Suchen nach dem Neuen als solchem ohne alle Rücksicht auf künstlerischen Wert.

Die empirische Ästhetik hat nun vor allem die Frage zu beantworten, wie sich das Auftreten solcher Erscheinungen erklärt und wie es kommt, daß solche künstlerische Mißgriffe nicht einmütig von dem kunstgenießenden Publikum abgelehnt werden.

Eine Ursache für das Aufkommen solcher Erscheinungen haben wir schon angegeben; sie liegt in dem Zusammentreffen der ungemein gesteigerten Ansprüche unserer Zeit an die künstlerischen Leistungen mit einem Mangel an feinerem Stilgefühl. Es kommen aber noch mancherlei weitere Ursachen hinzu; ich nenne von diesen nur die wichtigsten: 1. Unser schrankenloser Respekt vor dem Individuum. Wir sind in einem über die Maßen starken Individualismus befangen, er zeigt sich auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens. Die Anerkennung des Individuums ist nun zwar in der Kunst unbedingt berechtigt, aber wir sind in Gefahr, diesen Individualismus zu übertreiben und nur noch darauf zu sehen, daß sich überhaupt in einem Kunstwerk etwas Individuelles zeigt, und nicht mehr danach zu fragen, ob diese

Individualität eine gute oder eine schlechte ist, eine künstlerische oder eine unkünstlerische. Daß mit dem starken Betonen individueller Willkür auch eine unkünstlerische Individualität und die schlimmste Stümperei verbunden sein kann, das scheint unsere Zeit fast vergessen zu haben.

2. Der starke Konkurrenzkampf unter den Künstlern selbst. Die Konkurrenz, die leider auch in die Kunst eingedrungen ist, nötigt den Künstler nur zu leicht, sich auffallend zu machen und seinen Erfolg durch unkünstlerische Mittel, durch Nachgiebigkeit gegen die Sensationslust und gegen die Mode zu erreichen. Daher wird das Neue um jeden Preis, das „Aparte", das Verschrobene, das rein Auffallende erstrebt, ganz ohne Rücksicht darauf, ob es künstlerisch wertvoll ist oder nicht. Selbst bedeutende Architekten und Dekorationskünstler wie van de Velde und Otto Eckmann kann man von diesem Vorwurf nicht freisprechen. Sonst wäre es unbegreiflich, wie die unpraktischen Türen und Hauseinrichtungen und Möbel des ersteren Künstlers und die geistlosen Schnörkel auf den Teppichen und Bucheinbänden Eckmanns für Kunstwerke gehalten werden können.

3. Die falsche Scheu und die übertriebene Besorgnis des Publikums, einmal eine neu aufkommende künstlerische Erscheinung zu unterschätzen und in ihrem Werte zu verkennen. Es ist in der Gegenwart und in der jüngsten Vergangenheit so oft vorgekommen, daß ein wirklich bedeutender Künstler zunächst unverstanden blieb, daß das Publikum infolgedessen nicht mehr wagt, auch das zu verurteilen, was offenbar ganz unkünstlerisch ist. Recht deutlich läßt sich das an dem „Kunstwart" beobachten, der selbst vor den absonderlichsten Verirrungen und den schlimmsten Stilwidrigkeiten zunächst eine respektvolle Verbeugung macht, um dann abzuwarten, wie sie sich weiter entwickeln. Dazu kommt als eine hiermit zusammenhängende Ursache:

4. Die Unsicherheit des Laien gegenüber allen Fragen der künstlerischen Technik. Es ist in der Tat nicht leicht, zu sehen, ob ein Künstler die Mittel und die Technik seiner Kunst wirklich beherrscht, und ob ein freies Schalten und eine außergewöhnliche Behandlung der Technik einer Kunst aus wirklicher Herrschaft über die Mittel und voller künstlerischer Freiheit hervorgehen oder ob es ein Produkt der Stümperei ist. Dazu würde gehören eine eindringende Kenntnis der Maltechnik, der Harmonielehre,

der Statik, der Textiltechnik, der keramischen Technik u. dgl. m., die natürlich der Laie selten besitzt. Eine ganz besonders nachhaltige Ursache für das Auftreten solcher künstlerischen Verirrungen ist aber endlich:

5. Das Eindringen der Reflexion in die Kunst selbst. Unsere Künstler schaffen nicht mehr so naiv und so instinktiv wie die ältere Kunst; überall ist das bewußte Schaffen nach Regeln und Rezepten und die Reflexion über die Wirkung einzelner künstlerischer Mittel in die Kunst eingedrungen, und das Suchen nach dem Neuen und Aparten, das unsere Kunst beherrscht, drängt die Künstler immer weiter zur Reflexion. Wir sehen das an solchen Erscheinungen, daß zahlreiche moderne Lyriker ihren Gedichten ein theoretisch-ästhetisches Vorwort vorausschicken, oder daß die Futuristen sogar den einzelnen Bildern lange Erläuterungen beigeben, durch die das Publikum über den Sinn des Bildes und die Bedeutung der einzelnen optischen Kunstgriffe aufgeklärt wird, oder daran, daß der Führer der Expressionisten Kandinsky ein gelehrtes Buch über Farbenwirkung schreibt, das zwar von optischen Irrtümern wimmelt, aber doch typisch dafür ist, daß solche Künstler mehr reflektierend als naiv schaffend arbeiten. Ja, selbst ein relativ bedeutendes Werk, wie Adolph Hildebrandts „Problem der Form in der bildenden Kunst" zeigt den schädlichen Einfluß der künstlerischen Reflexion darin, daß seine Theorie der Plastik nur einer ganz bestimmten künstlerischen Richtung gerecht wird, nicht aber der Aufgabe der Plastik überhaupt.

Alle diese Ursachen und dazu das Streben nach Steigerung der Ausdrucksmittel ohne Sinn für künstlerische Form wirken wohl in der Gegenwart zusammen, um künstlerische Bewegungen wie die Expressionisten und Futuristen möglich zu machen.

Noch einen Blick wollen wir werfen auf die früher erwähnten unpersönlichen und außerpersönlichen Motive des künstlerischen Schaffens. Unter diesen Motiven wollte ich solche Charakterzüge der Kunsttätigkeit verstehen, die mehr durch die Zeit des Künstlers, durch ihre Kultur, ihren Geschmack, ihre Mode u. dgl. m. bestimmt sind als durch die Individualität des Künstlers selbst, und die dem Künstler selbst meist nur dunkel zum Bewußtsein kommen, die mehr instinktiv in ihm wirken. Auf solche außerpersönlichen Momente im künstlerischen Schaffen hat in unserer Zeit vor allem Hippolyte Taine hingewiesen, der

die Kunst aus den Einflüssen des „Milieus" erklärt: aus Rasse, Klima und Sitte. Ähnliche Betrachtungen hat schon früher Gottfried Semper angestellt, der ebenfalls das Klima und die Landesverhältnisse, auch praktischen Bedürfnisse und Lebensverhältnisse eines Volkes zur Erklärung der Entstehung von Kunstformen heranzog. Der griechische Hypäthraltempel (d. h. der Tempel mit offenem Dach) soll sich z. B. ableiten lassen aus dem regenlosen Klima und den Kultusbedürfnissen des Volkes; der ägyptische Schöpfeimer aus dem Bedürfnis des Schöpfens am Brunnen usw. Aber diese beiden Theorien scheinen mir nicht gerade auf die für den Künstler wichtigsten außerpersönlichen Motive hinzuweisen, und vor allem *erklären* sie die Wirksamkeit aller dieser Mächte nicht genug. Die wichtigsten außerpersönlichen Momente des künstlerischen Schaffens scheinen mir zu liegen in der *Kultur* einer Zeit, insbesondere in dem Bildungsniveau einer Kulturepoche und dem Maße, in welchem der Künstler an diesen beiden Mächten teilnimmt, und sodann vor allem in dem Reichtum des Innenlebens einer Zeitepoche, das wieder durch die Kulturhöhe und das Bildungsniveau bedingt wird. Daß diese *allgemeinen* Mächte jeden Künstler beeinflussen, ist fast selbstverständlich, bedarf daher auch nur einer ganz kurzen Betrachtung dieser Einflüsse. Dagegen müssen wir auf die Frage näher eingehen, *wie* und *wodurch* die Kultur und die Bildung einer Zeit auf die Kunst einwirken.

Unter der Kultur eines Volkes, soweit sie für die Kunst in Betracht kommt, verstehe ich die *Gesamtheit seiner äußeren Lebensformen, die ein Volk selbst geschaffen hat, und den geistigen Gehalt, der in ihnen zum Ausdruck kommt*; also seine Sitte, seine Verkehrsformen, die Einrichtungen des Hauses und der Städte, die Kleidung, die Körperpflege, das Maß der Verfeinerung, das alle diese Dinge erfahren haben, die Höhe der Bedürfnisse und die Form und die Gesinnung, in der sie befriedigt werden. Es ist klar, daß ein so komplizierter Tatbestand, wie die Kultur einer Zeit, der so Mannigfaltiges und so Verschiedenartiges in sich schließt, auch in sehr verschiedener Weise die Tätigkeit des Künstlers beeinflussen kann, aber der unverkennbar wichtigste Einfluß der Kultur auf die Kunst liegt in dem, was wir als die Verfeinerung der Lebensformen bezeichnen, und in dem Reichtum der Steigerung und der Vervielfältigung der Kulturmittel. Durch die Verfeinerung der Lebensform und durch die Zu-

nahme der Kulturmittel wird nämlich vor allem der Reichtum des Innenlebens einer Zeit und eines Volkes erhöht, und damit steigert sich einerseits seine Empfänglichkeit für künstlerische Eindrücke, andererseits erhöhen sich damit aber auch die Anforderungen, die Ansprüche, die ein Volk und eine Zeit an die Kunst und den Künstler stellen, und mit den Ansprüchen steigert sich dann der Maßstab, der an die Leistung des Künstlers gelegt wird. Und in diesem Punkte sehe ich zugleich die Art und Weise, wie die Kultur einer Zeit auf die Kunst wirkt und den Weg, auf dem sie wirkt. Es kommt also vor allem darauf an, ob man es mit einer anspruchslosen oder anspruchsvollen Kultur zu tun hat, wenn es gilt, den Einfluß der Kultur auf die Kunst zu bestimmen.

Beachten wir in dieser Hinsicht einmal solche Unterschiede in den künstlerischen Leistungen, wie die mittelalterlichen Miniaturen und die Zeichnungen unserer größten Renaissancekünstler; dort eine bescheidene, anspruchslose, ja geradezu unbeholfene Zeichnung von Menschen, Pferden, Engeln, von Haltung, Bewegung und Situation, hier die höchste Vollendung in der Wiedergabe der menschlichen Erscheinung und religiöser und weltlicher Ereignisse. Oder vergleichen wir die Gedichte Gottscheds und die Lyrik Goethes, oder die einfach bürgerliche Hauseinrichtung und die städtischen Einrichtungen der Biedermeierzeit mit unserer heutigen Wohnung und der modernen Großstadt; da treten Unterschiede in den künstlerischen Leistungen hervor, die uns fast unverständlich bleiben, wenn wir nicht die verschiedenen Ansprüche und Maßstäbe in Betracht ziehen, die in diesen Zeiten an die Leistungen der Künstler gestellt wurden. Und das ist sicherlich eines der wichtigsten unter den außerpersönlichen Motiven des künstlerischen Schaffens, ob dem Künstler zum Bewußtsein kommt, daß an ihn ein ganz exzeptionell hoher Maßstab gelegt wird, oder ob er instinktiv damit rechnet, daß man leicht mit ihm zufrieden sein wird.

Um wieder auf eines der früheren Beispiele zurückzugreifen, so erscheinen uns die meisten Gedichte Gottscheds heutzutage als über die Maßen nüchtern und prosaisch; es herrscht nicht einmal eine dichterische Sprache in ihnen, seine Sprache kommt uns vor wie die alltäglichste Prosa, die nur äußerlich in Verse und Reime gebracht ist. Aber die Kultur seiner Zeit verlangte nicht mehr, man war zufrieden mit solchen Gedichten. Man darf sich das aber nicht so denken, daß nun die Miniaturmaler des Mittel-

alters, oder Dichter wie Gottsched, oder Bildhauer wie die der frühromanischen Zeit in Deutschland mit ihren schlecht proportionierten menschlichen Gestalten, überhaupt nicht mehr hätten leisten *können*, sondern wahrscheinlich ist die Sache so zu denken, daß die Künstler dieser Kunstepoche gar keine Vorstellung davon gehabt haben, was mit den Mitteln einer Kunst überhaupt erreicht werden kann. Sie hatten keine höheren Maßstäbe und Vorbilder, *deshalb* leisteten sie nicht mehr. Der Beweis dafür liegt darin, daß manchmal eine ganze Kunstepoche mit einem Schlage in die Höhe geht oder sich vollkommen verändert, wenn die Künstler einer Zeit mit neuen Vorbildern und Maßstäben bekannt werden, wie die Malerei der Renaissance durch den gegenseitigen Austausch der deutschen und italienischen Maler; eine ähnliche Erscheinung ist die Veränderung der menschlichen Proportionen und der Perspektive bei den Japanern, als sie europäische Vorbilder kennen lernten.

Ganz besonders deutlich zeigt die Abhängigkeit von den Ansprüchen der Kultur der verhältnismäßig schnell sich vollziehende Übergang der Wohnungseinrichtungen von der Zeit unserer Voreltern zu unserer Zeit. Die Biedermeierzeit reduzierte den Schmuck der Wohnungen und der Häuser auf die einfachsten und nüchternsten Elemente. Die Bilder und Spiegelrahmen werden durch ein paar glatte Leisten hergestellt, die als einzigen Zierat ein paar quadratische Klötzchen in den Ecken zeigen. Dazu kommt eine geblümte Tapete mit Blümchen von der denkbar simpelsten Ausführung und dazu Teppiche und gedruckte Gardinenstoffe von ähnlicher Art. Vergleichen wir einmal eine solche Biedermeiertapete mit der Dekoration japanischer oder gar altpersischer und alttürkischer Stoffe, so ist das ein Unterschied wie Tag und Nacht. Die erwähnten orientalischen Stoffe sind jenen nicht nur überlegen in der verschwenderischen Kostbarkeit des Materials, sondern auch in der Pracht und Originalität der Zeichnung und im unerschöpflichen Reichtum der Erfindungsgabe, die sich in den einzelnen Motiven zeigt, vor allem aber in der Bestimmtheit und Stilgerechtheit, mit der die Prinzipien der Flächendekoration befolgt werden. Die Ursache hierfür liegt aber nicht etwa darin, daß das gesamte künstlerische *Können* der Biedermeierzeit kein besseres gewesen wäre, sondern darin, daß die ganze Kultur der Zeit und ihre Ansprüche an die künstlerische Form der Umgebung eine bürgerlich genügsame war und daß sie nicht so hohe

Maßstäbe anlegte, wie der vermögende Orientale es Jahrhunderte hindurch gewohnt war.

Umgekehrt ist gerade unsere Zeit ausgezeichnet durch die enormen Ansprüche, die sie an die Kunst stellt, und durch die Vielseitigkeit und durch die Höhe der Maßstäbe, mit denen wir an alle künstlerischen Leistungen herantreten, und es ist deshalb auch absolut unmöglich, daß wir wieder zu der Kunst der Biedermeierzeit zurückkehren könnten — wie man manchmal behauptet hat. Unsere Berührung mit der Kunst dieser Zeit ist vielmehr nur eine ganz äußerliche, und daß wir wieder mit Vorliebe Biedermeiermöbel in unseren Wohnungen aufstellen, wird nur dadurch ermöglicht, daß wir uns nicht mit ihnen begnügen, sondern daneben noch alles mögliche Andere haben, um unsere Umgebung auszustatten.

Die Steigerung der Ansprüche, die eine fortschreitende Kultur an die Leistung des Künstlers stellt, hat aber keineswegs immer eine günstige Wirkung auf die Kunst! Sie wird sogar geradezu schädlich, wenn zugleich mit ihr der feinere künstlerische Sinn verloren geht und der anspruchsvolle Charakter der Kultur nur noch darauf ausgeht, etwas Außerordentliches und „Apartes" oder Auffallendes zu fordern. Dann entsteht unter den Künstlern leicht die Neigung, das Auffallende, das Außerordentliche oder das à tout prix Neue für etwas künstlerisch Wertvolles zu halten. Überall, wo eine Kulturperiode diese beiden Eigenschaften zeigt, abnorme Steigerung der Ansprüche und geringe Sicherheit im künstlerischen Geschmack, da entsteht jenes gewaltsame Suchen nach neuen Ausdrucksmitteln in der Kunst oder das Streben nach Steigerung der Ausdrucksmittel, das wir schon als den Hauptcharakterzug der „modernen" Kunst kennen gelernt haben.

Wenn wir nur einen flüchtigen Blick auf die Kultur unserer Zeit werfen, so bemerken wir überall diese außerordentliche Steigerung und Vervielfältigung der Kulturmittel und das gewaltsame Heraufschrauben der Ansprüche und Maßstäbe an das gesamte Leben, die naturgemäß auch die Kunst beeinflussen muß. Zunächst hat keine Kulturepoche vor unserer Zeit eine so außerordentlich mannigfaltige Berührung mit anderen, fremden Kulturen gehabt, wie unsere gegenwärtige europäische Kultur (nur die römische Kaiserzeit kommt ihr darin einigermaßen gleich). Wir haben in uns aufgenommen Elemente der japanischen und chinesischen Kultur, unser ganzes Kunstgewerbe, unser Porzellan,

ein Teil unserer modernen Malerei ist von der ostasiatischen Kunst tief beeinflußt worden, sogar die Kleidung unserer Frauen hat den japanischen Kimono für gewisse Zwecke angenommen; Elemente der orientalischen Kultur sind eingegangen in unsere Textilkunst, indem unsere gesamten Teppiche und Stickereien unter orientalischem Einfluß stehen. Selbst unsere Kacheln und Fliesen und die Tapetenmuster haben neuerdings ostasiatische, persische und türkische Muster aufgenommen, und durch Vermittelung des innerasiatischen Teppichs ist unsere Flächendekoration sogar unter den Einfluß innerasiatischer Nomadenvölker geraten, wie den der Turkmenen, der anatolischen Nomaden u. dgl. Eine ganze ausgebreitete Nachahmungsindustrie, die uns keineswegs zur Ehre gereicht, beschäftigt sich damit, unsere Wohnungen mit imitierten orientalischen Teppichen und Vorhängen (Kelims, Djidjims) zu versehen. Ja, wenn man die Bauten der Künstlerkolonie in Darmstadt ansieht, insbesondere die Stilversuche eines Olbrich und van de Velde, so bemerkt man leicht, daß sie von tunesischen und marokkanischen Bauformen beeinflußt sind. In unseren Wohnungen verwenden wir chinesisches und japanisches Porzellan, chinesische und japanische Kleinbronzen, Leuchter, Laternen, Fächer und Bilder; unsere Rauchtischchen beziehen wir aus Damaskus oder Marokko, unsere Wandschirme aus China und Japan, oder wir stellen als solche die ägyptischen Muschaarabi auf.

Aber wir sind nicht nur mit fremden Kulturen *unserer Zeit* in Berührung gekommen, sondern die ausgedehnten historischen, kunsthistorischen und archäologischen Studien haben unsere Kultur auch mit der Kultur und Kunst *vergangener* Zeiten in Fühlung gebracht, und zwar in solchem Maße, wie es nie zuvor der Fall gewesen ist. In der stilisierenden Malerei und Kultur, z. B. bei Sascha Schneider oder in den Portallöwen unserer Museen, in den Karyatiden unserer öffentlichen Gebäude finden wir die Anklänge an die assyrische Kunst und an die archaische Bildhauerei der Griechen; mit unserer Wiederaufnahme des Empirestils sind sogar neben altgriechischen auch altägyptische Formelemente in unsere Wohnung eingezogen, wie die Sphinxköpfe und die Klauenfüße an den Stützen und Leisten unserer Möbel.

Dazu kommt nun weiter als eine neue Quelle gesteigerter Ansprüche an unsere Kunst die außerordentliche *Verbesserung*

aller Zweige der Technik. Wie viele Anregungen für die Erfindung neuer Formen hat allein die veränderte Beleuchtungstechnik mit sich gebracht mit ihren hängenden Lampen und ihrer Vermeidung der Flamme — solche technischen Verbesserungen stellen immer zugleich auch dem Kunstgewerbe neue Probleme und Aufgaben.

Aber auch die Technik der Künste selbst ist bedeutend gesteigert worden; z. B. die Technik der Textilkunst durch Einführung der Jacquardmaschine; unsere Malmittel und Malpapiere haben sich verbessert und vermehrt, unsere Klaviere und Blasinstrumente verdanken der Technik einen ungeheuren Fortschritt, und es ist recht interessant, sich neben dem modernen Konzertflügel einmal wieder das alte Spinett des vorigen Jahrhunderts mit seinen dünnen und rasselnden Klängen zu Gehör zu bringen. Daneben haben wir auch in der Musik Altes wieder erneuert, unter den Instrumenten ist die Laute wieder zu Ehren gekommen, und damit wurden auch die Lieder zur Laute wieder hervorgesucht und aufs neue geschätzt.

Das sind alles nur Stichproben für die ungeheure Steigerung der Ansprüche, die unsere Zeit an die Kunst stellt. Zu ihnen kommt noch der nachhaltige Einfluß, den das veränderte soziale Leben unserer Zeit gegenüber der Kunst geltend macht. Er besteht vor allem darin, daß der Anteil der breiten Masse der minderbemittelten Volksschichten an dem Kunstleben ein viel größerer geworden ist als vorher — ein Einfluß, der sich namentlich in der reproduzierenden Kunst und der Massenanfertigung minderwertiger Kunstprodukte zeigt.

Alle diese Erscheinungen sind vielleicht nur wieder ein Symptom dafür, daß das geistige Innenleben der Menschen unserer Zeit selbst ein außerordentlich gesteigertes und bereichertes ist; der vermehrte Reichtum unseres Innenlebens drängt aber auch wieder nach außerordentlicher Steigerung des Ausdrucks, und indem die Kunst und die Arbeit der Künstler von diesem ganzen Prozeß getragen ist, erklärt sich das Drängen der Kunst nach neuen und gesteigerten Ausdrucksmitteln aus dem gesamten Charakter des modernen Lebens.

Fünftes Kapitel.

Die psychologische Analyse des ästhetischen Gefallens und Urteilens.

In unseren bisherigen Untersuchungen haben wir die Kunst und das künstlerische Leben immer vom Standpunkte des Künstlers und aus seiner Tätigkeit betrachtet; allein die Kunst ist stets zugleich für die große Gemeinde der ästhetisch genießenden und urteilenden Menschen da, die sich zu den Nichtkünstlern rechnen, und jeder Künstler hat bei seinem Schaffen doch immer in irgendeiner Weise den Gedanken vor Augen, welche Aufnahme sein Werk bei dem ästhetisch genießenden Publikum finden wird. Daran ändert nichts, daß dieses Publikum — wie wir schon sahen — bisweilen nur eine ganz kleine Gemeinde von Kunstverständigen ist; es ist wichtig, daß der Gedanke an die Wirkung des Kunstwerks nach außen doch nie ganz bei dem Künstler fehlt.

Nun konnten wir uns die Tätigkeit des Künstlers vor allem dadurch verständlich machen, daß wir einige elementare Motive des künstlerischen Schaffens nachwiesen, die neben der Fülle der zeitlich bedingten und der individuellen Einflüsse als allgemeine und bleibende Erscheinungen anzusehen sind, und es fragt sich, gibt es in den ästhetischen Urteilen und den Geschmacksrichtungen des künstlerisch genießenden Menschen ähnliche Grunderscheinungen, die die eigentümliche psychische Natur des ästhetischen Gefallens und des ästhetischen Urteilens (des rezeptiv ästhetischen Verhaltens) zum Ausdruck bringen?

Wir müssen sogleich vermuten, daß die elementaren Grundlagen des ästhetischen Gefallens eine volle Analogie zu den elementaren Motiven des künstlerischen Schaffens zeigen werden, da das ästhetische Genießen und Gefallen seinem eigentlichen Wesen nach nichts anderes sein kann als ein Nachfühlen und Nachverstehen dessen, was der Künstler geschaffen hat.

Es wird die Hauptabsicht der folgenden Ausführungen sein, den Nachweis für diese Ansicht zu erbringen und zu zeigen, daß die zahlreichen Theorien des ästhetischen Gefallens nur in dem Maße das Richtige treffen, als sie sich diesem Gedanken annähern.

Auf den ersten Blick scheint freilich sowohl unter den Geschmacksrichtungen der ästhetisch genießenden und urteilenden Menschen

wie unter den ästhetischen Theorien, die das künstlerische Genießen zu erklären suchen, eine regellose Vielheit zu herrschen, und es erscheint daher zweifelhaft, ob wir angesichts der Subjektivität und dem scheinbar völlig individuellen Charakter des ästhetischen Geschmacks überhaupt von Prinzipien und Grunderscheinungen oder gar von Normen und allgemeinen Gesetzen des ästhetischen Gefallens, Anschauens und Urteilens reden dürfen.

Die Ästhetik hat sich seit Jahrhunderten bemüht, den Vorgang des ästhetischen Gefallens zu analysieren, die psychischen Prozesse zu erforschen, die sich dabei abspielen, und das ästhetische Urteil durch bestimmte Merkmale zu kennzeichnen.

Von diesen Versuchen der früheren Ästhetik möge hier nur das wichtigste erwähnt sein, das für die gegenwärtige Auffassung noch in Betracht kommen kann.

Zuerst versuchte die englische Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts die psychischen Vorgänge zu zergliedern, die in dem ästhetisch genießenden Menschen vor sich gehen und die eigentümliche Natur ästhetischer Gefühle und Urteile nachzuweisen, so insbesondere Shaftesbury, Henry Home, David Hume, Edmund Burke u. a. Allein das Resultat dieser Untersuchungen blieb noch ziemlich unsicher. Man erkannte wohl, daß ästhetisches Genießen und Gefallen sich wesentlich im Gefühls- und Phantasieleben abspielt, daß das ästhetische Urteil kein reines Erkenntnis-, sondern ein Gefühlsurteil ist, man versuchte auch ästhetische Gefühle durch besondere Merkmale von anderen zu unterscheiden. So bezeichnete Home die ästhetischen Gefühle als interesselose Gefühle oder Emotionen, dagegen sollten die ethischen und praktischen Gefühle immer die Tendenz haben, uns zu Willenshandlungen zu treiben; er nannte sie daher Passionen. Einzelne Ästhetiker, wie insbesondere Burke, untersuchten die ästhetischen Kategorien (oder Arten des ästhetischen Gefallens), wobei Burke dadurch bemerkenswert ist, daß er alle ästhetischen Kategorien auf zwei zurückführt, auf das Schöne und das Erhabene — ein Gedanke, den später Kant annahm.

Aber die eigenartige Natur der ästhetischen Vorgänge ist durch diese älteren Ästhetiker nicht klargemacht worden. Einen großen Fortschritt sehen wir zunächst bei Kant, der zuerst die Ansicht durchführte, daß das Schöne etwas rein Subjektives sei; es bezeichnet keine Eigenschaft des Objektes, wie etwa die Härte, die Farbe und die Form als solche, sondern nur eine Art und

Weise, wie es auf uns wirkt, und zwar besteht seine eigentümliche Wirkung wieder darin, daß es unser „Geschmacksurteil" anregt. In dem Geschmacksurteil sprechen wir aber nach Kant „ein interesseloses Wohlgefallen" an den Dingen aus. Dieser viel umstrittene Ausdruck Kants ist nicht glücklich gewählt, denn interesseloses Wohlgefallen gibt es nicht; wenn ich an etwas Wohlgefallen habe, so bin ich nicht gleichgültig, sondern interessiert. Aber Kant hat mit diesem wenig glücklichen Ausdruck doch zwei Grundeigenschaften der ästhetischen Beurteilung andeuten wollen. Er meinte nämlich: Wenn ich ästhetisches Gefallen an einem Ding habe, so bedeutet das 1., daß dieses Gefallen keine Beziehung zu unserem Begehren hat; wir begehren das schöne Ding nicht, solange wir es rein ästhetisch genießen, wenn wir es aber begehren, so hört damit das rein ästhetische Gefallen auf. 2. sollte damit gesagt sein, daß wir beim ästhetischen Genießen nicht an die Wirklichkeit des schönen Objektes denken. Wir versenken uns einfach in die ästhetische Wohlgefälligkeit des Objektes und fragen nicht, ob es ein bloßes Phantasieprodukt oder ein wirklicher Vorgang ist, sondern wir lassen es nur auf unser Gefühl wirken. Das Eigenartige der Auffassung Kants besteht also darin, daß das ästhetische Genießen gekennzeichnet wird durch die Art des ästhetischen Urteils, das ein reines Geschmacks- oder Gefühlsurteil ist. Kant bezeichnet den Zustand, in dem wir uns lediglich der Wirkung des Objektes auf Phantasie und Gefühl hingeben, auch mit dem Ausdruck der Kontemplation oder der reinen Anschauung und der Versenkung in das Objekt. Obgleich diese Auffassung ein sehr wichtiges Merkmal des ästhetischen Gefallens angibt, so ist sie doch unbefriedigend, denn wir begreifen nicht, wie dieses ästhetische Urteil zustande kommt, es wird einfach als Tatsache angenommen, und es ist eine Einseitigkeit, die ganze Eigentümlichkeit des ästhetischen Genießens nur in der Art des ästhetischen Urteils zu erblicken, in welchem wir offenbar nur das Resultat des ästhetischen Genießens zusammenfassen. Wichtiger ist es daher, zuerst einmal diesen Prozeß des ästhetischen Genießens genauer zu bestimmen, der dem ästhetischen Urteil vorausgeht.

Der Begriff der Kontemplation wurde zunächst von Schopenhauer aufgegriffen, dem er ausgezeichnet in seine pessimistische Weltanschauung paßte. Schopenhauer erklärt bekanntlich diese Welt für die denkbar schlechteste, in der das Leiden und die

Schlechtigkeit durchaus überwiegen über die wahren Freuden und über das Gute. Die Ursache dafür sieht er darin, daß die ganze Welt das Produkt (die Objektivation) eines unvernünftigen Weltwillens ist. Dieser irrationale Weltwillen äußert sich in allen organischen Wesen und insbesondere im Menschen als ein ruheloser Drang zum Leben und zum Lebensgenuß. Dabei entsteht aber in Wirklichkeit niemals ein wahres Genießen, denn sobald wir ein Lebensgut erlangt haben, treibt uns der ruhelose Drang zu etwas Anderem und Neuem, und die vermeintlich erlangte Lust ist immer nur ein vorübergehend aufgehobener Schmerz. Aus diesem ruhelosen Hasten und Jagen des Willens gibt es nur einen Ausweg, den Zustand der Willenlosigkeit, den wir erreichen, wenn wir sowohl unseren Willen als den Gedanken an die Wirklichkeit aus dem Auge verlieren; und als eines der besten Mittel, um diesen Zustand zu erreichen und wenigstens auf kurze Zeit der Qual des Daseins zu entgehen, betrachtete Schopenhauer das rein ästhetische Genießen großer und edler Kunstwerke. Da geraten wir nämlich in jenen Zustand der Kontemplation oder der Versenkung in das ästhetische Objekt, wir vergessen uns vorübergehend selbst, werden von der Herrschaft des Willens befreit und sind nur noch „reines, willenloses Subjekt der Erkenntnis". Dabei verändert sich zugleich unsere Auffassung der Dinge selbst, indem wir sie nicht mehr als Einzeldinge sehen, sondern als Exemplare ihrer Gattung (oder wie Schopenhauer mit einem von Plato entlehnten Gedanken sagt: als Ideen).

Die Auffassung der Kontemplation bei Schopenhauer bezeichnet Kant gegenüber einen Rückschritt, denn sie ist in solchem Maße abhängig von seiner pessimistischen Willensmetaphysik, daß sie für jeden bedeutungslos wird, der nicht auf dem Boden seiner Weltanschauung steht, und es fehlt eine feinere psychologische Analyse dieses Zustandes und seine Erklärung aus der Natur des Kunstwerks.

Einen anderen Weg zur Bestimmung des ästhetischen Gefallens schlug die neuere psychologische Ästhetik ein. In vieler Beziehung hat ihr schon Eduard von Hartmann vorgearbeitet, aber ihr eigentlicher Begründer wurde Gustav Theodor Fechner (bis 1887 Professor der Philosophie in Leipzig). Von Fechner stammen einige wenige Ideen, die sich aber später als außerordentlich fruchtbar für die psychologische

Ästhetik erwiesen. Von diesen sei zunächst erwähnt seine Unterscheidung eines direkten und eines assoziativen Faktors in allen ästhetischen Eindrücken. Was dieser Unterschied bedeutet, möge an Fechners eigenen Beispielen klargemacht werden. Nehmen wir an, daß wir eine Orange und eine hölzerne Kugel von ganz gleichem Aussehen vor uns haben; wenn ich nun weiß, daß das eine Ding nur eine Holzkugel ist, so wird mir die Orange gefallen, die Holzkugel dagegen wird den mißfälligen Eindruck einer imitierten Frucht erzeugen. Da nun das Aussehen der beiden Objekte ganz das gleiche ist, so muß das ästhetische Gefallen bei der Orange ausschließlich herbeigeführt werden durch die Vorstellungen, die sich mit ihrem Anblick „assoziieren" (z. B. die Vorstellungen von dem Duft und dem Geschmack der Frucht, die Erinnerungen an das schöne Land Italien, an das dunkle Laub des Orangenbaumes u. dgl. m.). In einem solchen Eindruck sind nun zweierlei Bestandteile, die Farben und die Formen und Tastqualitäten (oder überhaupt das objektiv Gegebene), diese nannte Fechner den direkten Faktor des Eindrucks, und sodann die mit dem Objekt assoziierten Vorstellungen: der assoziative Faktor des Eindrucks. In unserem Falle beruht also das ästhetische Gefallen an der Orange ausschließlich auf dem assoziativen Faktor, es kann sich aber natürlich auch in anderen Fällen schon an die direkten Faktoren oder an das rein objektiv Gegebene ästhetisches Gefallen anschließen. Das war immerhin eine wichtige Unterscheidung zweier wesentlicher Bestandteile des ästhetischen Eindrucks, die aber noch recht unvollkommen blieb, weil natürlich nicht alle Vorstellungen, die sich mit einem Objekt verbinden, ästhetische Bedeutung haben; und Fechner versäumte es, die ästhetisch bedeutsamen und die bedeutungslosen Vorstellungen durch besondere Merkmale zu unterscheiden.

Ein weiterer wichtiger Gedanke Fechners war nun der, durch besondere ästhetische Experimente bestimmte Gesetze nachzuweisen, nach welchen schon innerhalb der direkten Faktoren, insbesondere der Farben und Formen der Dinge, ästhetisches Gefallen oder Mißfallen entsteht und die Vorzugsurteile zu sammeln, die eine größere Anzahl Menschen verschiedenen Kombinationen von Farben und verschiedenen geometrischen Verhältnissen einfachster geometrischer Gebilde erteilen.

Ich kann hier auf die Einzelheiten dieser Fechnerschen Untersuchungen nicht näher eingehen und verweise dafür auf meine in der vorliegenden Sammlung erschienene Schrift „Einführung in die Ästhetik der Gegenwart".

Die Anregungen Fechners wirkten nach mancher Richtung weiter; vor allem bemühten sich die späteren Ästhetiker, besondere Merkmale solcher Vorstellungen zu finden, welche ästhetische Bedeutung haben im Unterschiede von solchen, die ästhetisch bedeutungslose „Assoziationen" sind. Auf diese Frage kommen wir nachher noch zurück.

Nach Fechner sind nur noch drei bemerkenswerte Versuche gemacht worden, das ästhetische Gefallen psychologisch zu analysieren, der bedeutendste von diesen ist die Einfühlungstheorie von Lipps und Volkelt.

Der Gedanke, den diese beiden Ästhetiker (und nach ihrem Vorgang einige weitere Psychologen und Ästhetiker) weiter ausgebaut haben, taucht schon früh in der Ästhetik auf. Schon Herder hat in seiner Polemik gegen Kants Ästhetik behauptet, daß schöne Formen uns immer nur gefallen durch das, was sie ausdrücken oder durch ein inneres Leben, das in ihnen zu stecken scheint. Da nun dieses innere Leben nicht objektiv in den Kunstformen selbst vorhanden ist — denn Säulen oder Vasen sind an sich nichts anderes als tote Materie —, so müssen wir es wohl selbst in sie hineinleben oder unmittelbar in sie einfühlen, und dieser Prozeß soll das Wesentliche beim ästhetischen Genießen und Gefallen sein: Was uns an einer schönen Form gefällt, das ist dieses von uns selbst in sie eingefühlte innere Leben.

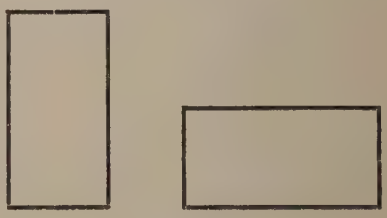
Diesen Gedanken nahmen zunächst einige Vertreter der romantischen Dichterschule des 18. Jahrhunderts wieder auf, und sie wandten ihn hauptsächlich auf den Naturgenuß an, so namentlich Novalis, A. W. Schlegel und Jean Paul. Das ästhetische Genießen schöner und erhabener Natureindrücke beruht z. B. nach Novalis darauf, daß wir die Natur beseelen. Wir legen unsere eigenen Stimmungen, unser Sehnen, Hoffen und Streben in die Naturdinge hinein (z. B. in den Anblick des Meeres oder einer weiten Ebene unsere Sehnsucht nach dem Unendlichen). Dabei fassen wir aber unmittelbar ohne jede vermittelnde Reflexion die Natur so auf, als wenn dieses Seelenleben objektiv in ihr vorhanden wäre. Das will eben der Begriff des Einfühlens sagen, daß die Naturbeseelung im ästhetischen Genießen nicht auf

verstandesmäßiger Reflexion beruht, sondern die Unmittelbarkeit und die ergreifende Art einer rein gefühlsmäßigen Auffassung der Dinge hat.

Bei Herder und den Romantikern blieb diese Einfühlungstheorie eine bloße Beschreibung des ästhetischen Genießens; worauf dieser Vorgang eigentlich beruht und wie er genauer zu analysieren ist, das wurde erst von neueren Ästhetikern klarzumachen gesucht, und zwar zunächst von Lotze, dann vor allem von Lipps und Volkelt, zum Teil auch von Geiger, Külpe, Edith Kalischer u. a. Seitdem haben sich die psychologischen Ästhetiker förmlich in zwei Lager gespalten: die einen halten diese Einfühlungen geradezu für den Kern und das Wesen des ästhetischen Genießens, die anderen erkennen zwar an, daß Einfühlungen beim ästhetischen Genießen vorkommen, aber sie halten sie für einen mehr nebensächlichen Teilvorgang des ästhetischen Genießens, der unter Umständen auch fehlen kann, weil er mehr dem allgemein psychologischen Charakter aller menschlichen Wahrnehmung entspricht und daher kein spezifisch ästhetischer Vorgang ist.

Die beste Erläuterung der Einfühlungsvorgänge an konkreten Einzeltatsachen des ästhetischen Genießens hat Lipps gegeben. Er wies die Einfühlungsprozesse nach, teils an einfachen geometrischen Figuren, teils an Grundformen der Architektur, wie der Säule und ihren Bestandteilen, teils an rhythmischen und musikalischen Grundverhältnissen, wie einfachen Takten und Versfüßen.

Figur 1.



Figur 2.

Ein einfaches Beispiel: Wenn wir eine Figur wie diese betrachten (Fig. 1), so sehen wir nach Lipps in ihr kein bloßes geometrisches Gebilde von toten Linien, sondern es spricht aus ihr zu uns zugleich unmittelbar ein Spiel oder ein System mechanischer Kräfte, die den Linien ein inneres Leben geben. Die Bogenlinie fasse ich unmittelbar auf als eine gespannte, an ihren beiden Enden wirken zwei Zugkräfte nach außen, dem wider-

strebt die gerade Linie, die diesen Zug des Bogens zurückhält. Wir legen also ein System von Spannkräften in ein solches geometrisches Gebilde hinein, und zwar so, daß wir es unmittelbar in ihm zu sehen glauben, und hierauf beruht der ästhetische Eindruck des Gebildes. Oder ich betrachte zwei Rechtecke (wie die in Fig. 2), ein stehendes und ein liegendes. Beide sind geometrisch gleiche Gebilde, sie müßten also auch den gleichen ästhetischen Eindruck machen, wenn die geometrischen Seitenverhältnisse allein für diesen entscheidend wären. In Wahrheit ist aber ihr ästhetischer Eindruck ein ganz verschiedener, und das beruht auf der Verschiedenheit der Einfühlungen, die beim Anblick jedes Rechtecks wechseln werden. Das stehende Rechteck richtet sich auf Grund einer inneren Kraft auf, es steht fest auf seiner Unterlage, und in den vertikalen Linien drücken sich nach oben strebende Kräfte aus, denen durch die horizontalen Einhalt geboten wird; das liegende Rechteck ist ruhend auf seiner Unterlage, und während das erstere die Schwere überwindet, gibt das letztere ihr nach. Alles dies macht das innere Leben der beiden Figuren aus, es wird von uns unmittelbar in ihnen gefühlt und bestimmt ihren ästhetischen Eindruck.

Lipps hat nun mit unermüdlicher Ausdauer und mit geistreichen Kombinationen gezeigt, wie solche Einfühlungen auch bei komplizierten Kunstobjekten eine entscheidende Rolle spielen, insbesondere an der dorischen Säule und ihren Bestandteilen und anderen architektonischen Gebilden, ferner an den Grundverhältnissen der dekorativen Kunst, bei welcher namentlich die „linearen Einfühlungen" und ihre verschiedenen Fälle erläutert worden sind. Auch die „moderne Linie" mit ihrer beständig wechselnden Richtung ist von Lipps vortrefflich ihrem ästhetischen Werte nach charakterisiert worden.

Auf weitere Details dieser Einfühlungstheorie können wir hier nicht mehr eingehen, insbesondere auch nicht auf die Streitfragen, die sich daran geknüpft haben, wie die Einfühlung zustande kommt, ob sie z. B. im wesentlichen auf Vorstellungsassoziationen beruht oder auf Vorgängen von mehr unmittelbarem Charakter, ob wir uns nur in solche Formen einfühlen, die eine Analogie zu unseren Körperformen und unserer Körperhaltung haben oder in alle Formen überhaupt, ob die Organempfindungen dabei beteiligt sind (und unsere unmittelbaren körperlichen Reaktionen) u. dgl. m. Wichtiger ist für unsere Zwecke, daß sich doch über

gewisse Hauptpunkte der Einfühlungstheorie allmählich eine Einigkeit herzustellen beginnt. Diese mögen kurz angegeben werden:

1. Wo überhaupt solche Einfühlungen wirksam werden, da machen sie sich *unmittelbar*, d. h. ohne unser absichtliches Zutun und ohne bewußte Reflexion geltend. Wir können sie uns nachträglich zum Bewußtsein bringen und sie dadurch auch verdeutlichen nnd verstärken, aber sie wirken auf unser Gefallen und Mißfallen, auch ohne daß wir uns ihrer klar bewußt sind.

2. Wir halten die Einfühlungen, d. h. die eingefühlten Kräfte und die mit ihnen zusammenhängenden Stimmungen und Gefühle (Empfindungen) für etwas in dem Objekt selbst Steckendes, objektiv Vorhandenes; wir sehen z. B. die Säule sich aufrichten und das Gebälk ihrer aufrichtenden Kraft widerstreben, ohne uns zum Bewußtsein zu bringen, daß das in Wahrheit rein subjektive Interpretationen der Säule und des Gebälkes sind — solange wenigstens nicht unsere analysierende Reflexion beginnt.

3. Die Einfühlungen sind jedenfalls von sehr verschiedener Art und von verschiedenem Inhalt, und diese Verschiedenheit ist in der Hauptsache durch die Verschiedenheit des Objektes bedingt, weniger durch individuelle Unterschiede der einfühlenden Menschen. So sind die Einfühlungen bald mehr Vorstellungen (wie das Spiel mechanischer Kräfte in geometrischen Gebilden und in der Architektur), bald mehr Stimmungen und Gefühle oder sogar Affekte und Strebungen, wie beim Anblick von Farben und beim Anhören der Musik, bald mehr Organempfindungen auf Grund von unmittelbaren körperlichen Reaktionen des Miterlebens von Bewegung und Haltung (was aber gerade von Lipps bestritten wird).

Obgleich nun die Einfühlungen im ästhetischen Eindruck zweifellos in den meisten Fällen *vorhanden* sind und *bisweilen* den Eindruck eines ästhetischen Objektes *mitbestimmen*, so kann ich doch *nicht* annehmen, *daß sie das Wesentliche, der Grundvorgang oder der Kern des ästhetischen Genießens und Gefallens sind*, und zwar aus folgenden Gründen: a) Sie stehen auf gleicher Linie mit Fechners Gesetzen der räumlichen Verhältnisse und der Farbenkombinationen, d. h. sie haben große Bedeutung für die Wohlgefälligkeit elementarer ästhetischer Verhältnisse und der Bestandteile eines Kunstwerks;

aber bei allem höheren ästhetischen Genießen ist ihre Bedeutung eine untergeordnete, und der Gesamteindruck eines Kunstwerks kommt in der Regel nicht durch sie zustande — bei diesem spielen vielmehr bestimmt bewußte Vorstellungen und Urteile die entscheidende Rolle. Wenn wir z. B. die Schönheit eines lyrischen Gedichtes oder eines Romans ästhetisch genießen, dann wirken dabei auch gewisse Einfühlungen mit, wie die Einfühlungen in den Rhythmus und den Klang der Worte, auch höhere Einfühlungen in die Stimmung und die Phantasiegestalten des Romans (die aber meist schon durch ein so bestimmtes Spiel von Phantasievorstellungen bedingt sind, daß sie nicht mehr den Charakter unmittelbarer Einfühlungen tragen). Aber die Hauptwirkung des Gedichtes oder des Romans beruht auf ganz anderen Vorgängen, vor allem darauf, daß ich den Zusammenhang des Romans klar vor Augen habe, daß ich die Motivierung der Handlungen der Personen verstehe, daß ich der Charakteristik der Personen folge und der Art und Weise, wie die Handlung aus ihnen entwickelt wird, daß ich die innere Konsequenz und die Lebenswahrheit der geschilderten Ereignisse erfasse u. dgl. m. Alles das sind aber keine Einfühlungen in dem Sinne von Lipps, denn das beruht auf einem klaren Vorstellen meiner Phantasie, die dabei mit bestimmten, mir auch zum Bewußtsein kommenden Vorstellungszusammenhängen arbeitet, und auf der Tätigkeit unserer verstandesmäßigen Reflexion, die uns die ästhetischen Werte des Kunstwerks zum Bewußtsein bringt. Die Gefühlswirkung des Romans hängt aber wieder zum größten Teil von diesen höheren intellektuellen Vorgängen ab, und das unmittelbare Miterleben bildet sozusagen nur den allgemeinen Untergrund dieser Tätigkeit unserer Phantasie und unseres Denkens. Ja, selbst bei ästhetischen Eindrücken wie denen der Architektur beruht doch alles höhere Gefallen und unser ästhetisches Urteil über den künstlerischen Wert des Bauwerks auf solchen klaren und bestimmten, uns deutlich zum Bewußtsein kommenden Vorstellungen, die nicht durch Einfühlung erworben werden. Ich sehe z. B., daß die einzelnen Teile des Gebäudes schön abgestufte Proportionen haben, daß der Zweck des Gebäudes im Äußeren klar zum Ausdruck gebracht ist, daß die dekorativen Zutaten den architektonischen Kern nicht überwuchern u. dgl. m. Daneben können dann noch zahlreiche Einfühlungen in die einzelnen Bestandteile, wie in die Säulen, die Wandmassen, das

Dach u. dgl. diesen Haupteindruck sekundär verstärken oder unter Umständen auch abschwächen, aber er beruht nicht auf ihnen.

b) Die Einfühlungen können bei jedem komplizierten ästhetischen Gesamteindruck durch andere ästhetische Elemente durchkreuzt, aufgehoben oder verstärkt werden, und sie können sich untereinander stören oder verstärken. Sie können infolgedessen nicht die allein bestimmenden Faktoren sein. So können z. B. die Einfühlungen, die durch die Knittelverse des Faust hervorgebracht werden, manchmal untergeordnet mitwirken zu dem Gesamteindruck des Gedichtes, manchmal sich auch vordrängen, bisweilen auch ganz zurücktreten hinter dem Eindruck des Inhalts, und sie zeigen sich dadurch recht deutlich als ein untergeordnetes Element des ästhetischen Gesamteindrucks.

c) Weit wichtiger als diese Überlegungen ist aber die unbestreitbare Tatsache, daß die Einfühlungen ein allgemeiner, niemals fehlender Bestandteil aller unserer Sinneswahrnehmungen sind und daß sie infolgedessen gar keine spezifisch ästhetische Bedeutung haben können. Deshalb sind sie eben auch bei allen ästhetischen Anschauungen mit vorhanden, aber sie machen nicht das spezifisch Ästhetische aus, sie beeinflussen das ästhetische Genießen eines wahrgenommenen Objektes nur in dem Sinne, wie das alle übrigen Bestandteile der Wahrnehmung tun. Jede beliebige Analyse einer Wahrnehmung kann uns davon überzeugen, daß sie zahlreiche Einfühlungen enthält, die immer vorhanden sind, auch wenn wir die Dinge nicht ästhetisch genießen oder nach ihrem künstlerischen Werte auffassen. Unser ganzes Sympathisieren mit den Menschen und Tieren und mit der übrigen organischen Natur beruht z. B. darauf, daß wir uns fortwährend in sie hineinversetzen, und wir können uns gar nicht davon losmachen. Diese allgemeine Verbreitung der Einfühlungen in unsere gesamte Wahrnehmungstätigkeit ist natürlich auch den Ästhetikern nicht entgangen, deshalb haben Lipps und Volkelt nun wieder nach besonderen Merkmalen gesucht, um den besonderen Fall der ästhetischen Einfühlung von der allgemeinen Einfühlung zu unterscheiden. Aber ich kann nicht finden, daß es ihnen gelungen ist, eine besondere ästhetische Einfühlung nachzuweisen, (für die Kritik der hierauf bezüglichen Ansichten verweise ich auf meine Einführung in die Ästhetik der Gegenwart, 2. Aufl., S. 53ff.).

Einen ganz neuen Weg zur psychologischen Zergliederung des ästhetischen Genießens und Gefallens hat in den letzten Jahren die systematisch beobachtende und experimentierende Ästhetik eingeschlagen, nämlich die zeitliche Zerlegung des ästhetischen Genießens. Die allgemeine Überlegung, auf die sich dieses Verfahren stützt, ist einfach die, daß die einzelnen Komponenten oder Teilvorgänge des ästhetischen Gefallens nicht alle gleichzeitig in dem Betrachter auftreten, sondern zum Teil nacheinander, und daß man nun das ästhetische Genießen in einem bestimmten Stadium unterbrechen und dann leicht durch Selbstbeobachtung unmittelbar feststellen kann, was gerade in diesem Augenblick im Betrachter vor sich ging. Wenn man solche Unterbrechungen mit unmittelbar darauf angestellter Selbstbeobachtung in allen Stadien des ästhetischen Genießens einführt, so muß sich der ganze Vorgang für unsere Beobachtung zeitlich zerlegen, und wir können über seine Zusammensetzung aus Teilvorgängen klarwerden.

Um das auszuführen, hat z. B. Dessoir einer Anzahl Personen ein Bild zehn, zwanzig, dreißig Sekunden lang gezeigt, dann verdeckt und nun sofort gefragt, was haben Sie an dem Bilde erkannt und was haben Sie dabei erlebt an Gefühlen oder Phantasievorstellungen? Oder man kann ein Gedicht vorlesen und unterbricht wiederholt die Lektüre, um sich sofort angeben zu lassen, was der Hörende in diesem Augenblick in sich erlebt hat.

Eine etwas exaktere Ausführung derselben Methode ist besonders von Külpe und seinen Schülern angegeben worden. Man exponiert einfache Eindrücke, wie Farbenkombinationen, oder auch kompliziertere Eindrücke, wie Bilder, Skulpturen u. dgl., ganz kurze Zeit dem Auge mit dem Projektionsapparat oder mit einem photographischen Momentverschluß (dem Tachistoskop) und stellt fest, welchen Eindruck die Personen von der mehr oder weniger flüchtigen Exposition hatten; ob schon bei flüchtigster Exposition überhaupt ästhetische Gefühle auftreten, an welche Bestandteile des Eindrucks sie sich anschließen, ob sie sich an andere Bestandteile anschließen, wenn der Eindruck länger gedauert hat u. dgl. m. Bei diesem letzteren Verfahren kann man in aller Form den ästhetischen Eindruck sich in seinen einzelnen Stadien entwickeln lassen und so zu seiner Zergliederung gelangen. Es mag bemerkt werden, daß diese beiden Verfahrungsweisen nicht ganz auf dasselbe hinauskommen; das Verfahren von Dessoir

unterbricht mehr das ästhetische Genießen in seinen einzelnen Stadien, während jene Experimente mehr die Zeit der Einwirkung des Eindrucks abzustufen suchen.

Hier zeigt sich nun zunächst, daß man selbst von flüchtiger Wahrnehmung des Objektes (wenn man nur überhaupt irgend etwas deutlich erkennt), sofort einen bestimmten Gesamteindruck erhält, der auch schon den Charakter der Wohlgefälligkeit oder Mißfälligkeit trägt (hierin tritt die so viel erörterte Unmittelbarkeit des ästhetischen Eindrucks hervor). Dessoir hat das als den Erstlingseindruck bezeichnet, der bekanntlich etwas ganz Eigenartiges ist, und etwas anderes, als die Eindrücke, die wir bei genauerer Bekanntschaft mit dem Objekt erhalten. Man darf aber diesen Erstlingseindruck eines unbekannten Dinges nicht ohne weiteres mit dem ersten flüchtigen Eindruck eines bekannten Objektes gleichsetzen.

Wenn man ferner beobachtet, *woran* dieses erste Gefallen *anknüpft*, so ist das nicht bei allen Künsten dasselbe; bei sichtbaren Objekten sind es die sinnlichen Eigenschaften der Farben und Formen, in der Musik die rhythmischen und dynamischen Verhältnisse und die Töne als solche, noch ohne ihre tiefere Bedeutung, und erst in einem zweiten Stadium des Genießens gehen wir auf den Inhalt ein, erst in einem dritten auf die Art der Darstellung des Inhaltes, noch später auf rein individuelle Assoziationen. Die Einfühlungen aber machen sich nicht sofort geltend, womit ebenfalls wieder bewiesen ist, daß ästhetische Eindrücke auch ohne Einfühlungen zustande kommen können.

Bei Werken der Dichtkunst scheint das Gefallen aber von dem Verständnis des Inhaltes auszugehen, und erst dann, wenn dieser erfaßt ist, kommen die sinnlichen und die formalen Elemente zur Wirksamkeit, wie die Schönheit der Sprache, Vers und Rhythmus und der formale Aufbau der Dichtung.

Daraus geht nun hervor, daß das ästhetische Genießen ein Vorgang ist, der *erstens sehr verschiedene Stadien durchläuft* und der *zweitens auch mit sehr verschiedener Vollständigkeit vorhanden* sein kann. Die individuellen Unterschiede des ästhetischen Gefallens möchte ich deshalb zum Teil wenigstens daraus erklären, daß die einzelnen Menschen bei verschiedenen Stadien des ästhetischen Genießens *stehen bleiben*; die einen mehr bei der Gewinnung eines ersten und unmittelbaren Gesamteindrucks und den Gefühlen, die aus diesem

stammen, während die anderen weitergehen zu einer detaillierten Auffassung der einzelnen Teileindrücke. Das Urteil dieser beiden Klassen von ästhetisch genießenden Menschen über dasselbe ästhetische Objekt muß daher notwendig verschieden sein. Im ersten Falle muß sich der relativ leicht erfaßbare Inhalt und der sinnliche Augenschein des Kunstwerks vordrängen, während im zweiten Falle ein erst ganz allmählich aufkommender vertiefter Gefühlseindruck entsteht, der aus dem eigentlichen Studium des Werkes hervorgeht. Nur in diesem Falle kann ein volles Zusammenwirken des Inhaltes und der Form der Darstellung in dem Betrachter zustande kommen. Es leuchtet ein, daß hierdurch zwei fundamentale Verschiedenheiten im ästhetischen Urteilen zustande kommen können, eine allgemeine und eine individuelle. Eine allgemeine insofern, als alle ästhetischen Urteile verschieden ausfallen müssen, je nachdem sie sich mehr an den analysierten Gesamteindruck anschließen oder an eine vertiefte und sorgfältige Analyse des Kunstwerks; eine individuelle insofern, als es für manche Individuen charakteristisch ist, daß sie mehr bei den ersten und unmittelbaren Wirkungen des ästhetischen Objektes stehen bleiben, während andere darüber hinausgehen und stets mehr auf Grund des analysierten Eindrucks urteilen. Die ersteren bleiben mehr bei einem rein genießenden Verhalten stehen, die letzteren gehen mehr zu einem ästhetisch-kritischen und urteilenden Verhalten über.

Hiermit hängt die wichtige Frage zusammen, mit welchem Rechte überhaupt der ästhetische Eindruck und das ästhetische Urteil durch die Eigenschaft der Unmittelbarkeit gekennzeichnet werden können. Schon diese zeitlichen Analysen, noch mehr aber eigene Erfahrungen drängen mich zu folgender Auffassung dieser Frage hin. Aller ästhetische Eindruck, alles ästhetische Genießen und Urteilen nimmt seinen Ausgangspunkt von der unmittelbaren Wirkung des Objektes auf unser Gefühl und auf das Spiel unserer Phantasievorstellungen. Aber dieser rein unmittelbare Eindruck ist stets nur ein unvollkommener und bezeichnet ein niederes Stadium des ästhetischen Genießens und Urteilens. Jeder Mensch, der zum vollen Verständnis eines Kunstwerks und zur wirklichen Erschöpfung seines künstlerischen Wertes gelangen will, muß über dieses Stadium der Unmittelbarkeit des ästhetischen Genießens zunächst einmal hinaus-

gehen und sich durch eine bewußte Analyse des Kunstwerks sowohl alle Partialeindrücke zum Bewußtsein bringen, auf denen sein Gesamteindruck beruht, als auch die inhaltlichen und die formalen Ursachen dieser Partialeindrücke. Diese bewußte Zergliederung des Kunstwerks dient dazu, das Urteil über seinen künstlerischen Wert aus der unbestimmten allgemeinen Würdigung zu einer nach bestimmten Gesichtspunkten arbeitenden ästhetischen Wertschätzung zu erheben. Nachdem aber dieser Prozeß beendigt ist, kehrt das ästhetische Gefallen allmählich wieder zur Unmittelbarkeit zurück. Die Ergebnisse der systematischen Analyse des Werkes treten wieder in den Hintergrund des Bewußtseins, und sie ordnen sich nun aufs neue dem unmittelbaren Gesamteindruck des Kunstwerks unter; sie sind dann wieder unmittelbar gewordene Gefühle und Urteile. Indem sie aber bei diesem Gesamteindruck dunkel bewußt anklingen, haben sie diesen verstärkt, bereichert und vertieft, und wir können jederzeit von dem Gesamteindruck aus wieder zu den einzelnen Punkten der früheren Analyse zurückkehren und den Gesamteindruck aufs neue durch einzelne Kriterien stützen. Die Bedeutung dieses Prozesses besteht u. a. auch darin, daß wir nur auf Grund einer solchen vorausgegangenen Analyse imstande sind, unsere ästhetische Wertschätzung zu begründen, sie auch anderen mitzuteilen und uns gegen kritische Einwände zu schützen, während der unmittelbare Gesamteindruck uns immer nur zu einer dogmatischen Behauptung des Wertes oder Unwertes eines Kunstwerks führen kann. Hieraus sieht man zugleich 1., daß es beim ästhetischen Eindruck eine zweifache Unmittelbarkeit gibt: die primäre, die auf dem Erstlingseindruck beruht, und eine sekundäre, die eine wieder unmittelbar gewordene Analyse ist; 2., daß das ästhetische Gefallen durch die beiden Merkmale gekennzeichnet werden muß: Es ist unmittelbar (in dem primären oder sekundären Sinne), und es schließt sich an den Gesamteindruck des Objektes an, nicht an einzelne Bestandteile. Das in diesem zweifachen Sinne unmittelbare Urteil ist nun zugleich das, was wir als „Geschmacksurteil" bezeichnen.

Noch von einer anderen Seite her hat man in der letzten Zeit das ästhetische Urteil näher zu bestimmen gesucht, nämlich durch Untersuchung der ästhetischen Bildung und ihres Einflusses auf die Beurteilung von Kunstwerken.

Es ist jedem, der einmal Menschen von sehr verschiedenem künstlerischem Bildungsgrade über ein Kunstwerk urteilen hörte, bekannt, wie außerordentlich verschieden ihre Urteile ausfallen, und jeder kennt den Unterschied des ästhetischen Urteils von Kunstkennern und von Laien; dieser geht oft so weit, daß der Nichtkenner etwas für mißfällig erklärt, was der Kenner als den Höhepunkt der Kunst ansieht. Worauf beruht dieser Gegensatz des künstlerisch gebildeten und nicht gebildeten Urteils? Um darüber klar zu werden, hat man nach systematischen Gesichtspunkten ausgewählte Kunstwerke von sehr verschiedenem künstlerischem Werte recht verschieden gebildeten Personen zur Beurteilung vorgelegt, und zwar Kindern in verschiedenem Alter, Erwachsenen verschiedener Stände und Gewerbe, und darunter wieder solchen, die sich mit Kunst beschäftigen oder nicht beschäftigen, und zwar teils ausübend, teils bloß beurteilend. Die geprüften Personen hatten dabei einfach anzugeben, ob ihnen die vorgelegten Bilder oder Skulpturen gefielen oder mißfielen und warum. Das Ergebnis dieser Untersuchung war im allgemeinen dies, daß Kinder und ungebildete Erwachsene über Kunstwerke durchweg rein inhaltliche und außerästhetische Urteile fällen, d. h. sie beurteilen den Inhalt des Kunstwerks ganz ohne Rücksicht auf die Güte der künstlerischen Darstellung, ja oft sogar ganz ohne den Gedanken an den Künstler und seine Absichten. Je höher die ästhetische Bildung der Erwachsenen ist, desto mehr pflegt bei ihnen das rein inhaltliche Urteil zurückzutreten und eine ästhetische Würdigung des Kunstwerks sich einzustellen, die an die formalen Elemente anknüpft, wie bei Gemälden an die Licht- und Farbenbehandlung, an die Wiedergabe der Stimmung, an die Komposition, die Verteilung der Massen, die breite oder detaillierte Ausführung u. dgl. m. Wir sehen dabei also eine Skala oder Stufenfolge von Urteilen über Kunstwerke hervortreten, die sich vom tiefsten bis zum höchsten Standpunkt etwa so aufzählen lassen: 1. Bloße Beurteilung des Inhalts auf Grund irgendeines ganz nebensächlichen Elementes, die nicht einmal den Inhalt des Kunstwerks selbst richtig zu würdigen weiß. So z. B. wurde die bekannte Steinzeichnung von Strich-Chapell: „Nun ade, du mein lieb' Heimatland!" von einigen Arbeitern so beurteilt: sie stelle ein Opfer des Kapitalismus dar. 2. Das Kunstwerk wird inhaltlich richtig beurteilt, aber das Urteil er-

streckt sich nur auf seinen Inhalt, und der Gedanke daran, daß ein Kunstwerk vorliegt, ist überhaupt nicht vorhanden. Diese beiden Urteilsstufen sind „außerästhetische", d. h. die Beurteiler erheben sich noch nicht zu ästhetischer Auffassung des Objektes. 3. Der Inhalt erweckt den Gedanken an den Künstler, das Werk wird auch als Kunstwerk beurteilt, und es werden formale Elemente mit berücksichtigt. Hierbei kann bald wieder die Stimmung, bald der Vorstellungsinhalt des Werkes den Ausgangspunkt der Beurteilung bilden. Diese Art der Beurteilung findet man bei Kindern etwa vom 14. Jahre an und bei zahlreichen gebildeten Erwachsenen, die sich mit der Betrachtung von Kunstwerken beschäftigen. 4. Das Urteil stützt sich ausschließlich auf formale, insbesondere auf technische Eigenschaften des Kunstwerks und berücksichtigt den Inhalt fast überhaupt nicht. Diese Urteilsweise findet sich vorwiegend bei Künstlern. 5. Das Urteil stützt sich ebensowohl auf inhaltliche wie auf formale Elemente und beurteilt den Inhalt unter dem Gesichtspunkte des ästhetischen Wertes, den er durch die Art der Darstellung des Künstlers erhalten hat, und die formalen Elemente unter dem Gesichtspunkt, wie sie den ästhetischen Gesamteindruck zustande bringen. Das ist die höchste Stufe des ästhetischen Urteils, sie findet sich bezeichnenderweise fast nur bei gebildeten Personen, die sich dilettantisch mit ausübender Kunst beschäftigen; ihr Urteil steht also durchweg höher als das der Künstler selbst, das nicht selten ein einseitig technisches ist. 6. Man kann von allen diesen Stufen wieder das Urteil des typischen Kenners unterscheiden, das insofern eine Sonderstellung hat, als es sehr häufig durch einseitige Gesichtspunkte bestimmt ist, auf die der Kenner sich sozusagen kapriziert, wie durch die Rücksicht auf die Herkunft, auf das Alter, auf den Urheber eines Werkes, auf eine bestimmte Art der Technik u. dgl. m.

Ein besonders wichtiges Ergebnis dieser ganzen Untersuchung besteht nun darin, daß die Grenze zwischen dem ästhetischen und außerästhetischen Urteil dort beginnt, wo (beim Kinde und beim relativ ungebildeten Erwachsenen) der Gedanke an den Künstler auftaucht. Sobald diese Orientierung des Urteils eintritt, verschwindet der rein inhaltliche, außerästhetische Charakter der Beurteilung, und auch in der weiteren Stufenfolge der ästhetischen Urteile kommt die fortschreitende Vervollkommnung des ästhetischen Urteils dadurch

zustande, daß der ästhetisch Genießende immer mehr den Absichten des Künstlers nachzugehen versteht. Diesen wichtigen Prozeß darf man sich allerdings nicht so denken, daß dabei notwendig das bestimmte Bewußtsein vorhanden sein müsse, dies und jenes hat der Künstler beabsichtigt, deshalb muß ich das Kunstwerk so und so auffassen, sondern es kann sich auch eine ganz instinktive und mehr dunkel geahnte, auf einer unmittelbaren Übereinstimmung des Betrachters und des Künstlers beruhende Kongruenz in dem ästhetisch genießenden Menschen und den Absichten des Künstlers herausbilden. Die Höhe des ästhetischen Urteils beruht aber immer darauf, daß der ästhetisch Genießende auf jene bewußte und analytische oder auf eine mehr instinktive und ahnende Weise zur vollen Übereinstimmung mit den Ideen des Künstlers gelangt, mit seiner Phantasie und Gefühlsarbeit und mit alledem, was er in sein Werk hineingelegt hat. Aus dieser Betrachtung läßt sich auch allein das charakteristische Merkmal des ästhetisch genießenden Verhaltens gewinnen. Es besteht — ganz allgemein gesagt — darin, daß es eine (instinktive oder absichtliche und bewußte) innere Wiederholung der Phantasie- und Gefühlsarbeit des Künstlers ist.

Aus diesem einfachen Grundgedanken lassen sich nun alle anderen Merkmale des ästhetischen Genießens und Urteilens ableiten, und ebenso lassen sich von diesem Gesichtspunkt aus die früheren ästhetischen Theorien dieses Verhaltens nach ihrem relativen Werte abschätzen. Die Einfühlung ist z. B. nichts anderes als eines der möglichen Mittel, um auf unmittelbarem Wege den Gefühls- und Phantasiegehalt der Elemente eines Kunstwerks in dem Betrachter wieder aufleben zu lassen. Die Kontemplation bezeichnet die völlige Hingabe an das Objekt (das Kunstwerk) und negativ das Sichfreimachen von eigenen, dem Inhalt des Kunstwerks nicht entsprechenden Gedanken, die die Voraussetzung dafür ist, daß wir den Künstler selbst zu uns sprechen lassen. Die nähere Bestimmung des ästhetischen Genießens ergibt sich dann aber daraus, daß dieselben Motive, die wir vorher als die Grundmotive des künstlerischen Schaffens bezeichnet haben, auch beim ästhetischen Genießen in eigentümlicher Form wiederkehren müssen und aus dem Charakter des auf Grund des künstlerischen Schaffens entstehenden „Werkes". Diese drei Hauptmotive waren, daß ein gefühlsbetontes Erlebnis

vorliegen muß, welches den Künstler zum Ausdruck dieses Erlebnisses gedrängt hat, und daß der Künstler dafür eine bestimmte, dem Charakter des Erlebnisses und seiner Individualität entsprechende Form der Darstellung in einem bleibenden „Werk" gesucht hat. Daher muß auch das ästhetische Genießen im einzelnen durch diese drei Merkmale gekennzeichnet sein, das gefühlsbetonte Erlebnis muß in dem Betrachter wieder aufleben, er muß das Bedürfnis nach einem Ausdruck desselben in sich nacherleben, und er muß die künstlerische Form der Darstellung dieses Ausdrucks innerlich mitmachen, um dadurch das Erlebnis selbst als ein erhöhtes und gesteigertes zu fühlen, und die Form der psychischen Prozesse dieses Genießens muß durch die künstlerische Darstellungsform (als eine anschauliche) ganz und gar bedingt sein.

Alle anderen Merkmale des ästhetischen Erlebens erscheinen dann gegenüber diesen seinen Haupteigenschaften als etwas Sekundäres und Abgeleitetes. So ist z. B. damit gegeben, daß es eine rein phantasie- und gefühlsmäßige Auffassung des Objektes ist, daß es anknüpfen muß an den sinnlichen Eindruck der Erscheinung, daß es ausschließlich bestimmt werden muß durch den Gesamteindruck des Werkes, nicht durch eine selbständige Wirkung der Details, und daß das ästhetische Urteil nichts anderes sein kann als die Zusammenfassung des Ergebnisses dieses phantasie- und gefühlsmäßigen Nacherlebens.

Alle anderen Eigenschaften des ästhetischen Gefallens und Urteilens sind im wesentlichen nicht rein psychologisch ableitbar, sondern durch die äußeren Verhältnisse des Kunstwerks oder des Natureindrucks bestimmt. Wir werden sie daher erst kennen lernen, wenn wir auf die Frage eingehen, ob es objektive Gesetze des ästhetischen Genießens und Urteilens gibt.

Es mag nur nebenbei bemerkt werden, daß ich mit Absicht alle bisherigen Betrachtungen über das ästhetische Genießen und Urteilen unter der Voraussetzung behandelt habe, daß es sich an Kunstwerke anschließt, und es muß noch die Frage beantwortet werden, wie sich zu allen diesen Ausführungen der ästhetische Natureindruck verhält. Zu dieser vielerörterten Frage muß man zunächst hervorheben, daß unser Naturgenuß in der Regel kein spezifisch ästhetischer ist. Die Freude an der Natur, das Sich-Versenken in eine Naturstimmung, hat bei den meisten Menschen nur selten ästhetischen Charakter. Es sind allgemein

menschliche Gedanken und Gefühle, die sich an die Natur knüpfen, nicht aber spezifisch ästhetische. Mit Recht haben daher manche neuere Ästhetiker, z. B. Witasek, darauf hingewiesen, daß selbst solche Natureindrücke oder Naturstimmungen, wie das Erhabene oder der Eindruck des Unendlichen im Anblick des Meeres oder der des Düsteren und Gewaltigen einer Sturmnacht u. dgl. m. im wesentlichen durch außerästhetische Momente bestimmt werden. Ein ästhetischer Naturgenuß kommt, wie es scheint, hauptsächlich auf zwei Weisen zustande, 1., wenn wir Einzelheiten in der Natur, wie schöne Färbungen des Himmels oder die zarten Farbenabstufungen, die die Luftperspektive in der Ferne hervorbringt, oder die farbigen Schatten oder den Lauf der Gebirgskonturen, die Umrisse eines Baumes u. dgl. m. nach ihrem Schönheitswerte beurteilen. Dann ist aber nicht eigentlich der Gesamteindruck der Landschaft ein ästhetischer, und wir halten uns mehr an die direkten Faktoren (im Sinne von Fechner). In diesem Falle folgt der ästhetische Natureindruck ganz denselben Gesetzen wie die künstlich im Experiment hergestellten Vorzugsurteile über einfache Farbenkombinationen, geometrische Gebilde u. dgl. m. 2. Wenn wir aber einen ästhetischen Gesamteindruck von der Natur haben, so besteht das darin, daß wir die Natur nach Analogie eines Kunstwerks auffassen — eine Ansicht, die nicht mit der ganz andern zu verwechseln ist, daß wir sie wirklich als ein Kunstwerk denken. Nach meinen Beobachtungen kommt eine derartige Auffassung eines Gesamteindrucks in der Natur überhaupt nur selten vor; bei mir ist das z. B. dann der Fall, wenn ich eine Landschaft darauf ansehe, ob sie eine bestimmte Bildwirkung hat, ob sie im Sinne der Darstellungsart eines bestimmten Malers wirkt, ob sie sich als Objekt einer künstlerischen Photographie eignet, ob die Stimmung in ihr eine vollkommen einheitliche ist, ob die Details sich gut zu einem harmonischen Gesamteindruck zusammenschließen oder ob der Gesamteindruck ein zerrissener ist, ob fremdartige Elemente (wie Fabrikschornsteine) den Natureindruck unterbrechen u. dgl. m. In allen solchen Fällen folgt auch die ästhetische Auffassung der Landschaft einer analogen Regel, wie die Auffassung eines Kunstwerks, d. h. sie erscheint mir als ein Ausdruck gefühlsbetonter Erlebnisse (die ich selbst in die Landschaft hineinlege), und zwar als ein Ausdruck, der eine künstlerisch wertvolle Form angenommen hat oder der analog wie ein Kunstwerk wirkt.

Sechstes Kapitel.

Über normative und objektive Verhältnisse des ästhetischen Urteils.

Unsere letzten Überlegungen haben u. a. auch gezeigt, wie die individuellen Verschiedenheiten im ästhetischen Geschmack und ästhetischen Urteil entstehen, und sobald wir uns ihre Ursachen, insbesondere die verschiedenen Verhaltungsweisen ästhetisch genießender Menschen klarmachen, erscheint das ästhetische Urteil keineswegs mehr so willkürlich, wie gewöhnlich angenommen wird. Wir sehen nämlich deutlich, daß die einzelnen Menschen in der Tat je in den verschiedenen Fällen etwas anderes beurteilen, bald mehr den Inhalt des Kunstwerks, bald mehr die formalen Verhältnisse, bald mehr das Verhältnis von Inhalt und Form, bald wieder ausschließlich die Technik, daß ferner die einen Menschen bei dem unmittelbaren ästhetischen Eindruck stehen bleiben, die anderen zu analysiertem Eindruck übergehen, daß die Analyse verschieden weit getrieben werden kann, daß sie in höherem oder geringerem Grade wieder unmittelbar werden kann usf. Wir müssen nun aber annehmen, daß überall da, wo mehrere Menschen unter gleichen derartigen Voraussetzungen ästhetisch urteilen, ihre Urteile auch übereinstimmen werden, und das scheint sich in der Tat zu bestätigen, wie man stets beobachten kann, wenn zwei Menschen zu ästhetischer Verständigung gelangen.

Um so mehr können wir nun einmal darangehen, die Frage zu behandeln, ob es allgemeine, für alle Menschen verbindliche Regeln für das ästhetische Urteil gibt und wie wir solche für alle verbindlichen Normen gewinnen können?

Da zeigen nun unsere letzten Betrachtungen über die ästhetische Bildung der Menschen, über die Stadien des ästhetischen Urteils, daß solche Regeln nur unter gewissen Voraussetzungen möglich sind, und von diesen müssen die beiden elementarsten sein, daß ästhetische Regeln nur verbindlich sind für Menschen von relativ gleicher ästhetischer Bildung und für das gleiche Stadium (die gleiche Entwicklungsstufe) des ästhetischen Genießens.

Setzen wir nun diese Forderungen als erfüllt voraus, so lassen sich Regeln für das ästhetische Gefallen aufstellen, die

vollkommen objektiven Charakter tragen und die daher frei sind von der Willkür irgendwelcher Kunstautoritäten, weil sie aus der Natur der Kunst selbst und der wieder durch sie bestimmten Kunstbetrachtung folgen.

Eine vollständige Aufstellung dieser Regeln würde weit über den Rahmen dieses Buches hinausgehen. Wir können deshalb nur die wichtigsten hier entwickeln, die zugleich als Stichproben dafür dienen sollen, wie überhaupt Normen für das ästhetische Urteil zu gewinnen sind und aus welchen Quellen sie stammen.

Drei Hauptquellen für die Aufstellung solcher Normen sind naturgemäß gegeben, indem diese herstammen können: 1. aus den Bedingungen der Wahrnehmung und Auffassung des Kunstwerks; 2. aus den Mitteln und Materialien jeder Kunst; 3. aus dem formalen Charakter des ästhetischen Genießens, den wir dahin gekennzeichnet haben, daß es ein Nacherleben dessen ist, was der Künstler selbst getan hat und das deshalb durch dieselben Grundmotive bestimmt sein muß wie das künstlerische Schaffen.

Betrachten wir zunächst die Hauptregeln, die aus den Bedingungen der Wahrnehmung des Kunstwerks stammen.

1. Jedes Kunstwerk muß so gestaltet oder „gearbeitet" sein, daß wir es verstehen können, sonst ist es für uns nicht da. Es muß zugleich als Kunstwerk erfaßbar sein, d. h. wir müssen einen einheitlichen Gesamteindruck von ihm gewinnen können. Diese Regel ist die elementarste, sie ist aber trotzdem von großer Tragweite, sie will sagen, daß das Kunstwerk nicht nur überhaupt wahrnehmbar oder auffaßbar sein muß, sondern es muß in solchem Maße verständlich sein, daß sein voller Kunstwert, d. h. alles, was der Künstler selbst an geistiger Arbeit in sein Werk hineingelegt hat und alles, was dadurch an künstlerischen Werten entstanden ist, von uns relativ leicht und mühelos und vollkommen eindeutig und klar herausgefunden werden kann.

Nun fassen wir aber nicht alle Kunstwerke in der gleichen Weise auf; bei den einen (Malerei, Plastik und Musik) spielt die Sinneswahrnehmung die Hauptrolle für unsere Auffassung. Diese Künste müssen daher von Regeln beherrscht werden, die aus den Bedingungen der Gesichtswahrnehmung und der Gehörswahrnehmung abgeleitet sind. Anders steht es bei der Dichtkunst. Bei ihr spielt die Sinneswahrnehmung eine

untergeordnete Rolle; ob wir ein Gedicht lesen oder hören, das macht nicht den entscheidenden Eindruck seines ästhetischen Wertes aus, vielmehr hängt die Auffassung der Dichtung davon ab, daß wir sie mit unserer Phantasie und unserem Gemütsleben in uns aufnehmen.

Wie nun aus diesen Bedingungen für die Auffassung von Kunstwerken Regeln für ihre Wohlgefälligkeit folgen, das kann nur noch an einigen Beispielen als Stichproben klargemacht werden.

Nehmen wir zunächst ein Beispiel aus der Plastik. Jede plastische Figur oder Gruppe wendet sich an unsere Gesichtswahrnehmung, und da die Plastik nun die Objekte körperlich im dreidimensionalen Raume darstellt, so ist die erste Bedingung für die Wohlgefälligkeit eines plastischen Kunstwerks die, daß es sich den Regeln für die optische Wahrnehmung körperlicher Objekte fügt und daß dies der Künstler so erreicht, daß dabei keine unlustvollen, das Zustandekommen eines einheitlichen ästhetischen Gesamteindrucks störenden Effekte entstehen. Daraus folgt für die Plastik das fundamentale Gesetz: Jede plastische Figur oder Gruppe muß sich in die Breite entfalten und nicht in die Tiefe, sonst entstehen in ihr Verdeckungen und Überschneidungen, die keinen einheitlichen Gesamteindruck mehr aufkommen lassen. Die klassische Plastik aller Zeiten hat diese Regel auch beibehalten, und erst in den Zeiten barocker Entartung und sensationeller Häufung der Effekte ist sie nicht mehr befolgt worden, wie in der spätrömischen und manchmal auch in der mittelalterlichen und der modernen Kunst. Ein bekanntes Beispiel dafür ist die Gruppe des Farnesischen Stieres; es gibt keinen Standpunkt, von dem aus man alle ihre Figuren sehen könnte, man muß um das Kunstwerk herumwandern, um es vollständig aufzufassen, dadurch wird aber der ästhetische Gesamteindruck gestört, weil sich die Plastik mit einem simultanen Eindruck begnügen muß (wie alle bildende Kunst) und eine zeitliche Sukzession der Eindrücke aufkommt, die nicht mehr stilgemäß ist. Auch die malerische Plastik des Mittelalters hat biblische Darstellungen, z. B. solche von der Geburt Christi, ausgeführt, in welchen eine einheitliche Auffassung des Werkes von einem Standpunkte aus nicht mehr möglich ist. Der Laokoon dagegen hat trotz seines barocken Charakters darin noch den Geist der großen Kunst, daß die drei Hauptfiguren nebeneinander gestellt

und leicht von einem Standpunkt aus mit einem Blick erfaßbar sind. Es ist aber ganz unrichtig, diese Forderung dahin zu übertreiben, daß jedes plastische Kunstwerk den Regeln der „Reliefauffassung" folgen müsse. Die Reliefauffassung ist etwas total anderes als die Auffassung der Rundplastik, und sie folgt wieder ihren eigenen Gesetzen, die von denen der Rundplastik verschieden sind. Das Relief darf z. B. ohne weiteres auch den ganzen Hintergrund darstellen, auf dem die Hauptfiguren sich bewegen (wie es das malerische Relief tut), der Rundplastik dagegen ist das versagt.

Aus dem gleichen Grundprinzip folgt, daß jede plastische Gruppe die Anzahl ihrer Figuren nach Möglichkeit beschränken muß, weil sonst durch das Nebeneinanderstellen zahlreicher Figuren in der relativ gleichen Tiefe eine einförmige und langweilige Aneinanderreihung entsteht.

Ganz ähnliche Regeln gelten auch für das Kunstgewerbe, jedoch mit der Einschränkung, daß die künstlerische Bearbeitung eines kunstgewerblichen Gegenstandes jederzeit mit dem Zweck des Gegenstandes rechnen muß. So muß z. B. die Dekoration einer Vase die Regel einhalten, daß sie von einem Standpunkt aus mit einem Blick verständlich wird, wenn die Vase nicht so klein ist, daß wir bequem mit ihr hantieren können. Sobald aber eine Vase oder irgendein anderes Gefäß leicht mit der Hand zu bewegen ist, wie ein Glas oder eine Tasse, fällt dieser Gesichtspunkt hinweg, und die Dekoration darf in diesem Falle sogar so gestaltet sein, daß sie durch die Drehung in der Hand erst ihren vollen Reiz erhält. Eine große Vase hingegen, die sofort durch ihre Größe und ihre Maße den unmittelbaren Eindruck erweckt, daß ihre Drehung mit der Hand schwierig ist, muß so dekoriert sein, daß die Dekoration ohne Verschiebung der Vase verständlich wird. Das ist auf zwei Weisen möglich, entweder dadurch, daß ein einziges sich immer wiederholendes Muster gleichmäßig um die Vase herumläuft, wie eine Wellenranke oder eine Zickzacklinie — denn in diesem Falle spinnt unsere Phantasie das Muster weiter fort, auch für diejenigen Teile der Vase, die wir gerade nicht sehen — oder dadurch, daß eine bildliche Darstellung nur so viel von der Vase bedeckt, daß sie von einem Standpunkt aus ohne Drehung der Vase erfaßbar ist. Die besten Zeiten des Kunstgewerbes haben diese beiden Regeln auch fast immer befolgt, nur in unserer Zeit zeigt sich der Niedergang

des Stilgefühls auch darin, daß selbst so berühmte keramische Industrien, wie das bekannte Kopenhagener Porzellan, diese Regel nicht selten verletzen. Da sieht man bisweilen Landschaften, die sich über den größten Teil einer Vase erstrecken und daher überhaupt nicht mehr einheitlich auffaßbar sind.

Ebenso wie man für die bildenden Künste fundamentale Regeln der Wohlgefälligkeit aus den Bedingungen der Wahrnehmung und des ästhetischen Eindrucks ableiten kann, so kann man für die Dichtkunst solche gewinnen aus den Bedingungen des Verständnisses höherer Art.

Hierbei gewinnen einige der von Fechner aufgestellten Prinzipien für die ästhetische Wohlgefälligkeit eine besondere Bedeutung, z. B. sein „Prinzip der Widerspruchslosigkeit und der Klarheit". So ist es ein großer Fehler jeder Dichtung, wenn der Dichter Andeutungen macht, deren Sinn wir beim besten Willen nicht erraten können; das verstößt gegen die elementare Forderung der Verständlichkeit des Kunstwerks. Dieser Fehler liegt oft bei Ibsen vor; er entwickelt die Gespräche seiner Personen mit so geheimnisvollen Andeutungen — mitten im Satz bricht der Sprechende ab und deutet etwas an, was durch die bisherige Handlung gar nicht vorbereitet ist —, daß wir uns vergeblich bemühen, diese Andeutungen zu deuten, dadurch entsteht Unlust und peinliches Schwanken über die Auffassung des Gesprächs. Wahrscheinlich schwebt Ibsen dabei das bekannte Prinzip vor, daß der Dichter nie zuviel sagen darf, das Prinzip wird aber übertrieben.

Ebenso ist es ein Fehler der Dichtung, wenn sie in unklarer Weise zwischen symbolischer und nichtsymbolischer (und in diesem Sinne realer) Deutung der Personen und ihrer Handlungen schwankt. Auch das verstößt gegen die elementaren Regeln der Verständlichkeit; der Zuhörer wird unklar hin- und hergeworfen zwischen der symbolischen und nichtsymbolischen Deutung, und es entsteht Unlust durch das Schwanken zwischen zwei unvereinbaren Auffassungen. Auch dieser Fehler findet sich in manchen Dichtungen von Ibsen, ebenso in Gerhart Hauptmanns „Versunkener Glocke". In dem Drama „Wenn wir Toten erwachen" verspricht z. B. der Bildhauer seiner Geliebten, daß er sie auf einen hohen Berg führen will, um ihr alle Herrlichkeiten der Welt zu zeigen. Der Zuhörer faßt zunächst dieses Versprechen als ein symbolisches auf, dann aber entschließen sich die

beiden, auf einen richtigen Berg hinaufzusteigen. Nun entsteht ein Schwanken zwischen symbolischer und nichtsymbolischer Auffassung ihrer Handlungen und ihrer Gespräche, der Hörer gerät infolgedessen in unlustvolle Spannung über das, was der Dichter gemeint hat, und als endlich die wirkliche Bergbesteigung beginnt, erscheint diese reale Deutung des Versprechens so unbedeutend gegenüber der symbolischen, daß sie lächerlich wirken muß.

Gegen diese Forderung, das unklare Schwanken zwischen zwei Auffassungen zu vermeiden, verstößt sehr leicht alle *symbolische Kunst*. Selbst Klingers Symbolik, z. B. in den Reliefs zu dem „Beethoven" hält sich von dieser Gefahr nicht frei, während die Reliefs auf dem Abbe-Denkmal in Jena von wundervoller Klarheit der Symbolik sind, die um so staunenswerter ist, als sie das schwierige Thema einer Darstellung von Instrumenten der physikalischen Optik zu bewältigen hatte.

2. Viel wichtiger als diese aus den Bedingungen der Auffassung des Kunstwerks (als Kunstwerk) folgenden *Regeln* des ästhetischen Gefallens sind nun alle die, *die aus der Natur des Kunstwerks selbst und seinen Mitteln und Materialien folgen*.

Sie sind wieder von zweifacher Art. Einmal liegt es in der Natur jedes Kunstwerks, *daß es uns nicht alles sagen kann*; es tritt nicht vor uns hin, wie ein mit uns sprechender Mensch, der beliebig viel Worte aufwenden kann, bis er sich verständlich gemacht hat, sondern es stellt die Begebenheit oder das Objekt, das wir verstehen sollen, selbst dar in einem anschaulich und objektiv vor uns liegenden „Werk" und mit ihm *indirekt* auch alles, was der Künstler hineingelegt hat. Da diese Art der Darstellung das Objekt selbst „wirklich" macht, nenne ich sie *Äquivalentdarstellung*, denn sie gibt ein reales Äquivalent des vom Künstler verarbeiteten Eindrucks oder Phantasieerlebnisses.

Der „Ausdruck" des Kunstwerks und damit der Ausdruck der künstlerischen Tätigkeit überhaupt ist in diesem Punkte prinzipiell verschieden von aller direkten Mitteilung durch die von keiner Kunstregel eingeschränkten Sprache des alltäglichen Lebens. Der Künstler kann nur ausdrücken, was er realiter darstellt. Daraus folgt (wie wir schon früher bei dem künstlerischen Schaffen sahen), daß seine Ausdrucksmöglichkeiten beschränkt sind. Sie sind beschränkt einmal durch diese allgemeine Natur des Kunst-

werks, daß es anschauliche Darstellung, nicht beliebige sprachliche Mitteilung ist, sodann, daß sich diese Darstellung in künstlerischer Form vollzieht, und endlich wieder dadurch, daß sie sich der Mittel einer bestimmten Kunst bedient.

Daraus folgt für die Kunst eine fundamentale Regel, die das Grundprinzip und der leitende Gesichtspunkt für alle weiteren aus der Natur des Kunstwerks selbst abgeleiteten Regeln des ästhetischen Genießens ist: Jedes wahre Kunstwerk muß so gestaltet sein, daß es mit möglichst wenigen Mitteln möglichst viel ausdrückt, und die Ausdrucksmittel müssen so gewählt werden, daß sie dabei ihre Eigenart vollkommen bewahren, indem z. B. Farben und Tönen nur derjenige Ausdruck zugemutet wird, zu dem Farben und Töne ihrer Natur nach befähigt sind. Diese Regel hat von anderen Voraussetzungen aus und mit etwas anderem Sinn Frau Dr. Edith Kalischer so ausgedrückt: Es gehört zur ästhetischen Kontemplation, daß wir durch ein Minimum von Reizen zu einem Maximum von Vorstellungen angeregt werden. Ich glaube hier gezeigt zu haben, daß diese Regel nicht aus den subjektiven Bedingungen der ästhetischen Kontemplation abzuleiten ist, sondern ausschließlich aus der Natur des Kunstwerks, als einer anschaulichen Darstellung mit den erwähnten dreifach beschränkten Darstellungsmöglichkeiten.

In der Erfüllung dieser Regel hat zu allen Zeiten die höchste Meisterschaft der Kunst bestanden — darin zeigt sich auch wieder die elementare Natur dieser Regel. Auch nach den Aussprüchen der Künstler über sich selbst sehen wir, daß die schwierigste Arbeit des Künstlers darin besteht, einerseits kein überflüssiges Detail im Kunstwerk anzubringen, und andererseits alles, was in das Kunstwerk aufgenommen wird, so auszuwählen, daß es den denkbar höchsten und denkbar klarsten Ausdruck der Absichten des Künstlers ermöglicht.

Auch in diesem Punkte zeigt wieder unsere moderne Kunst, insbesondere die Malerei und die Lyrik, daß sie in völliger Entartung begriffen ist; die allermodernsten Künstler haben von dieser Regel keine Ahnung mehr. Der moderne Lyriker bemüht sich im Gegensatz zu dieser künstlerischen Grundregel in formloser Weise alles platt herauszusagen, was er auf dem Herzen hat. Dadurch entsteht dann der prosaische und banale Charakter dieser Lyrik, und wenn der „Kunstwart", wie vorher erwähnt wurde, diese Lyrik ernst nimmt, so scheint

den „Kunstwart"-Ästhetikern ebenfalls die Grundregel alles künstlerischen Ausdrucks verloren gegangen zu sein. Ganz ebenso versucht der „Expressionist" in der Malerei nicht einen, sondern alle Momente eines Ereignisses darzustellen.

Es läßt sich auch leicht zeigen, warum das Aufgeben dieser Grundregel alles künstlerischen Ausdrucks ein schwerer Fehler ist. Der Grund dafür liegt darin, daß mit der Verletzung dieser Regel gerade der entgegengesetzte Effekt erreicht wird, den der Künstler beabsichtigt. Mit dem platten Heraussprechen aller Gedanken und ebenso mit dem Nebeneinanderstellen aller zeitlichen Stadien eines Ereignisses in der Malerei wird dem Betrachter nicht mehr, sondern weniger gesagt als mit Beschränkung der Ausdrucksmittel, weil seine Phantasie nicht mehr ins Spiel tritt, um die Andeutungen des Künstlers weiterzuführen; dieses Weiterspinnen des im Kunstwerk Angedeuteten durch die Phantasie ist aber unendlich viel reicher und packender als das, was der sich vollständig aussprechende Künstler der Wahrnehmung des Betrachters darbietet. Ja, durch das allzu weitgehende Ausdrücken des inneren Erlebnisses wird die Phantasie sogar fortwährend gebunden und gehemmt, so daß ein solches Werk mehr gesagt haben würde, wenn es weniger gesagt hätte.

Eine zweite Gruppe von Regeln für das ästhetische Genießen, die aus der Natur des Kunstwerks selbst stammen, ergibt sich nun aus den Mitteln und Materialien des Kunstwerks als solchen. Die Ableitung solcher Regeln aus der Analyse von Kunstwerken, insbesondere aus dem Zweck oder der Bestimmung, dem Material und den Prozessen und Mitteln seiner Bearbeitung hat zuerst im größten Maßstabe Gottfried Semper versucht in seinem bekannten Werk über den Stil in den technischen und tektonischen Künsten. Allerdings hat Semper dabei den Grundfehler begangen, seine Untersuchungen nicht bestimmt genug unter den ästhetischen Gesichtspunkt zu rücken; er leitet aus den erwähnten Gesichtspunkten, insbesondere für die Keramik, zwar die Formen ab, nicht aber Regeln für die Wohlgefälligkeit der Formen.

Man hat darüber gestritten, ob die Materialien und die Prozesse ihrer Bearbeitung, ebenso die Zweckbedingtheit der Formen überhaupt ästhetische Bedeutung haben. Wer an der Auffassung festhält, daß zum ästhetischen Eindruck nur das zu rechnen ist,

was uns im strengen Sinne unmittelbar gefällt, der pflegt sich gegen diese Prinzipien zu erklären. Allein selbst für die unmittelbare Auffassung eines Kunstwerks kommt sein Material und die Art seiner Bearbeitung in Betracht, und zwar auch dann, wenn wir uns beides nicht klar zum Bewußtsein bringen. Eine Statue aus Gips macht uns auch unmittelbar einen anderen Eindruck als eine solche aus Marmor (auch abgesehen von der Gleichheit der Farbe), und es bestimmt unser Gefallen unmittelbar, ob der Marmor poliert worden ist oder ob wir auf ihm noch die rauhen Meißelstriche sehen. Ebenso wirkt ein auf der Drehscheibe hergestelltes Gefäß auch für den unmittelbaren Eindruck anders als ein mit der Hand geformtes. Wenn das aber der Fall ist, so müssen wir uns diese Elemente des ästhetischen Eindrucks auch klar zum Bewußtsein bringen. Dazu kommt, daß, wie wir oben gesehen haben, die Unmittelbarkeit des ästhetischen Eindrucks von diesen Ästhetikern falsch aufgefaßt wird, und sie übersehen, daß alles, was wir durch das Studium des Materials, der Art seiner Bearbeitung u. dgl. m. an Kenntnissen gewinnen, allmählich wieder unmittelbar wird und den ästhetischen Eindruck bereichert und vertieft.

Die Grundregel für das ästhetische Gefallen, die unter diesem Gesichtspunkt aus der Natur des Kunstwerks folgt, ist die, jedes Kunstwerk muß nach Möglichkeit die eigentümliche Natur seines Materials und der Prozesse seiner Bearbeitung zum Ausdruck bringen. Es ist daher ein Fehler und eine Ursache der Mißfälligkeit, wenn Material und Art der Arbeit in der äußeren Erscheinung des Kunstwerks nicht zu ihrem Rechte kommen. Oder wenn sogar das Aussehen des Kunstwerks uns ein anderes Material und andere Bearbeitungsprozesse vortäuscht, als sie bei ihm vorhanden sind. Man sieht daher, daß diese Regel eine positive und eine negative Bedeutung hat, was wohl nicht näher erläutert zu werden braucht.

Ein paar Beispiele mögen noch diese Grundregel erläutern. Eine hölzerne Säule muß anders gearbeitet sein als eine steinerne. Jede hat ihre bestimmten Formen, die aus der Natur des Materials stammen. Die Holzsäule darf starke Ausbuchtungen und Wulste haben, weil Holz ein zähes und elastisches Material ist, während der spröde und zerbrechliche Stein den Gegensatz von tiefen Einkehlungen und starken Auswölbungen eines Säulenschaftes nicht verträgt. Die Holzsäule muß daher auch durch

ähnliche Veränderungen ihrer Form wie die hier genannten andeuten, daß sie aus Holz ist. Aus demselben Grunde darf eine hölzerne Stütze nach unten spitz zulaufen, eine steinerne nicht. Daher ist es durchaus berechtigt, daß in allen Zeiten eines stilgerechten Kunsthandwerks die Stuhlbeine sich von oben nach unten verjüngt haben. Das hat allerdings auch rein mechanische Gründe, denn der stärkste Druck, den das Stuhlbein auszuhalten hat, insbesondere der Widerstand gegen schrägen Druck und Drehung (Torsion) liegt an der Stelle, an welcher das Stuhlbein in den Sitz übergeht. Hier muß es daher am stärksten sein. Es ist daher einer der vielen Mißgriffe des modernen Kunstgewerbes, wenn das Stuhlbein am unteren Ende stärker gemacht wird, eine Verstärkung, die nicht nur sinnlos, sondern auch zweckwidrig ist, weil infolgedessen der Stuhl schwerer in der Hand pendelt. Ein aus Holz gearbeiteter Tisch darf nicht die schweren Formen eines Steintisches haben, wie das die spätere Renaissance und die Barockzeit machte. Ein auf der Drehscheibe gearbeitetes Porzellangefäß soll nicht künstlich oval gemacht werden, weil die Drehscheibe keine ovalen Formen herstellen kann. Eine Statue darf die Gesetze der Statik nicht verletzen, weil nicht jedes Material eine Verlegung des Schwerpunktes über den Fuß der Statue verträgt.

Die negative Seite dieser Regel gilt namentlich für alle Imitationen, an denen unsere moderne Kunst leider so reich ist. Wir täuschen z. B. mit unserer gegenwärtigen Galvanoplastik dem Betrachter alle möglichen Materialien vor, indem aus galvanisiertem Gips und Ton Bronze, Eisen, Kupfer usw. imitiert wird. Das Unschöne solcher Imitationen liegt darin, daß die Formen des unechten Materials nie denen des echten gleichwertig sind. Es folgt daraus aber ferner die wichtige Regel, daß man dem Material keine ihm fremden Formen aufzwingen soll. So sollen z. B. in Bogenfenster keine senkrechten Stützen aus Stein gestellt werden, die seitlich von der Mitte stehen, denn diese würden im Ernstfalle durch den seitlich wirkenden Druck zerbrechen. Dieser Fehler (der in der Innenarchitektur des Pantheons in Rom zuerst aufgekommen zu sein scheint) ist z. B. am deutschen Reichstagsgebäude in ganz auffallender Weise angebracht worden.

Als ein Beispiel dafür, wie die Prozesse der Bearbeitung im Kunstwerk zur Geltung kommen müssen, sei darauf hingewiesen,

daß alles, was wir „Handarbeit" nennen, auch als Handarbeit erkennbar sein muß, im Unterschiede von der Maschinenarbeit, und umgekehrt, Maschinenarbeit soll uns keine Handarbeit vortäuschen. Darum ist es z. B. eine barbarische Geschmacksverirrung, wenn die moderne Imitation orientalischer Teppiche mit der Maschine auch die zufälligen Fehler des handgeknüpften Teppichs nachzumachen sucht. Dabei entsteht nämlich niemals derselbe Eindruck der Zufälligkeit wie bei der Handarbeit, sondern das geübte Auge sieht sofort die absichtliche Verletzung der regelmäßigen Linien und wird diese stets unschön finden. Ebenso soll in der Architektur die rauhe Fläche der Rustika-Quadern nicht künstlich nachgemacht werden, sondern die Steine müssen so bleiben, wie sie aus dem Bruch kommen, sonst entsteht auch hier der unschöne Eindruck einer absichtlichen Zufälligkeit. Mit diesen Beispielen für ästhetische Regeln, die aus dem Kunstwerk selbst stammen, müssen wir uns hier begnügen, weil eine weitere Durchführung der angedeuteten Prinzipien den Raum eines besonderen Werkes in Anspruch nehmen würde.

Siebentes Kapitel.

Das spezifisch „Ästhetische". Die Einteilung der Künste. Die ästhetischen Kategorien.

Die bisherige Ästhetik pflegte die Lösung von drei schwierigen Fragen zu ihren Aufgaben zu rechnen. Es sind die Fragen: Was ist das Ästhetische, was verstehen wir unter dem eigentlich Künstlerischen? Durch welche Merkmale läßt sich das ganze ästhetische Lebensgebiet von allen übrigen Lebenssphären abgrenzen? Was ist *ästhetisches* und *künstlerisches* Anschauen, Fühlen, Urteilen und Schaffen im Unterschiede vom *allgemeinen* Anschauen, Fühlen, Urteilen und Schaffen? Damit ist ferner die Frage gegeben: Durch welche Merkmale unterscheidet sich die künstlerische und ästhetisch wirkende *Form* von der indifferenten oder der rein zweckmäßigen und rein handwerksmäßigen Form? Denn alles künstlerische Schaffen erzeugt Formen, und alles Gefallen knüpft an „Form" und Gestaltung (im weitesten Sinne) an.

Ein zweites Grundproblem der Ästhetik ist das, ob es eine naturgemäße Einteilung der Künste, ein „System" der Künste gibt? Wie hängen die Künste innerlich zusammen? Gibt es eine

Grundkunst (und genetisch betrachtet eine Urkunst), als deren Abarten und Abwandlungen die übrigen Künste erscheinen, oder stehen sie alle selbständig nebeneinander? Haben alle Künste etwas gemeinsam, was das allgemeine Wesen aller Kunsttätigkeit ausmacht, was ist dem gegenüber die Besonderheit der einzelnen Kunst, und nach welchem Einteilungsgesichtspunkt lassen sich von dieser gemeinsamen Grundlage aus die Besonderheiten der Künste ableiten?

Endlich ist ein drittes Grundproblem der Ästhetik (mit dem sich schon Plato und Aristoteles beschäftigten) die Frage, welche Abarten des Ästhetischen oder des Schönen selbst es gibt, wie diese Abarten näher zu bestimmen sind und wie sie sich zueinander verhalten; bilden sie ebenfalls ein System oder sind sie eine rein tatsächliche Mannigfaltigkeit von Arten des Schönen, die keine systematische Ableitung ermöglicht? Kann ferner eine solche Ableitung der Arten des Schönen gewonnen werden durch abstrakte Spekulation über die Begriffe des Schönen, des Erhabenen, des Tragischen usw., oder auf psychologischem Wege, oder durch eine rein objektive Untersuchung über die äußeren Verhältnisse, die wir schön finden?

Es mag schon hier bemerkt werden, daß man diese Arten des Schönen oder des Ästhetischen unter verschiedenen Gesichtspunkten betrachten kann. Die spekulative Ästhetik erblickte in ihnen ein System abstrakter Begriffe, die sich aus dem Oberbegriff des Schönen durch logische Ableitung gewinnen ließen; die Kantische Ästhetik mußte sie als Arten des ästhetischen Urteils oder Gesichtspunkte der ästhetischen Beurteilung auffassen, und bezeichnete danach das Schöne, Erhabene usw. als ästhetische Kategorien; die psychologische Ästhetik sieht darin Arten oder Modifikationen des ästhetischen Eindrucks, und von dem Standpunkte der Ästhetik, den wir hier zugrunde gelegt haben, müssen diese Begriffe ebensowohl typische Unterschiede in den ästhetischen Objekten wie in dem ästhetischen Gefallen (Eindruck) bezeichnen; ebenso muß auch das künstlerische Schaffen von ihnen betroffen werden, sie sind eben Unterschiede des ästhetischen Lebensgebietes überhaupt.

Alle diese Fragen kann ich hier nur noch in den Grundzügen behandeln. Es gilt vor allem zu zeigen, daß von dem einheitlichen Gesichtspunkte aus, von dem in den vorigen Ausführungen die ganze Ästhetik entwickelt wurde, auch auf diese

Probleme neues Licht fällt und daß sich sogar eine einfache Lösung für sie alle ergibt.

Fragen wir also zuerst: Was ist das spezifisch Ästhetische oder Künstlerische, wenn wir es ableiten aus unseren bisherigen Überlegungen über das künstlerische Schaffen und das Kunstwerk? Um das zu entscheiden, will ich einmal ausgehen von einer spezielleren Frage: was ist künstlerische Form oder Kunstform (ästhetisch bedeutungsvolle Form) im Unterschied von der bloß handwerksmäßigen Zweckform?

Die handwerksmäßige, reine Zweckform entstammt zunächst einem ganz anderen Motiv als die Kunstform und ist durch dieses ganz eindeutig bestimmt. Ihr Motiv ist die Zweckmäßigkeit eines Werkes als solche, genauer gesagt der Zweck als solcher, z. B. der Zweck eines Werkzeugs, eines Möbels, eines Hauses, eines Monumentalbaues oder eines Denkmals, und ein zweckmäßig gestaltetes „Werk" dieser Art muß seinen Zweck auch in seiner Form zum Ausdruck bringen, d. h. die Form des Werkes muß seinen Zweck darstellen. Die künstlerische Form entspringt dagegen, wie wir sahen, aus ganz anderen Motiven, nämlich vor allem daraus, ein das Gefühl des Künstlers ergreifendes Erlebnis (eine sinnliche Erscheinung oder ein Phantasiegebilde) in gesteigerter Weise wieder auszudrücken; das geschieht dadurch, daß der Künstler einen „Ausdruck", eine Form der Darstellung sucht, die diesem hohen Gefühlswert des Erlebnisses möglichst entspricht. Der verschiedenartige Charakter dieser beiden Motive muß nun auch in den beiden Arten von Formen wiederkehren; die reine Zweckform darf daher nicht hinausgehen über das, was durch den bloßen Zweck des Werkes selbst bedingt ist, sonst erscheint sie als eine überflüssige „Zutat", unter Umständen sogar als eine unzweckmäßige oder zweckwidrige Zutat. Die reine Zweckform kommt daher auch durch andere psychische Prozesse zustande als die künstlerische Form, sie entsteht durch verstandesmäßige Überlegungen über den Zweck des Werkes. Die künstlerische Form hingegen will gerade Steigerung des Gewöhnlichen, Hinausgehen über das nüchterne Verstandesmäßige sein, denn sie soll ja die zweifache Bedeutung haben: etwas zum Ausdruck zu bringen, was durch seinen lebhaften Gefühlscharakter dem Künstler über das gewöhnliche Maß hinaus wertvoll geworden ist und auch anderen als ein solcher Phantasie- und

Gefühlswert dienen zu können. Daher entspringt künstlerische Form auch in erster Linie aus dem Gefühlsleben und der Gestaltung durch die Phantasie, und die Überlegung setzt erst da ein, wo der Künstler mit den Schwierigkeiten der Verwirklichung des in der Phantasie Gestalteten zu ringen hat. Alle künstlerische Form muß daher auch die beiden Merkmale tragen: sie muß sich an die Phantasie und das Gefühl wenden, und sie muß als eine Zutat, als ein Plus zu der reinen Zweckform erscheinen. Dieser Charakter der „Zutat", des „Plus", wie ich es vorläufig noch etwas unbestimmt nennen will, kommt sowohl bei den reinen Künsten wie bei den angewandten in Betracht, in der reinen Kunst ebenso wie im Kunstgewerbe oder der Architektur. In der reinen Kunst, z. B. in der Malerei, Plastik, Dichtkunst, erscheint er in dem Hinausgehen über die bloß naturgetreue Wiedergabe des Objektes (mit der sich z. B. eine naturwissenschaftliche Abbildung oder Beschreibung begnügen kann); in der angewandten Kunst muß die Kunstform als eine Zutat zu — als eine Weiterbildung — der Zweckform erscheinen, die mehr gibt als der bloße Zweck verlangt. Machen wir uns das einmal klar an einem kunstgewerblichen Beispiel. Es genügt um des Zweckes willen, daß ein Stuhl aus nichts anderem besteht als aus glatten, geradlinigen, ungeschwungenen Holzbeinen, einer gleichen Lehne und einem entsprechend gestalteten Sitz. Ein solches Werk kann jeder Zimmermann mit der Axt zusammenschlagen, aber eine Kunstform entsteht damit noch nicht. Jeder schöne Stuhl aus gotischer, romanischer, Renaissance-, Barock-, Empirezeit *geht darüber hinaus, weil er künstlerische Form* anstrebt.

Gerade diese Zutaten, durch welche die Zweckformen verändert, gesteigert und bereichert werden (und ebenso dasjenige Plus, durch welches die Kunst über die naturgetreue Wiedergabe eines Objektes hinausgeht), machen nun das aus, was die charakteristischen Stilformen der einzelnen Zeiten hervorgebracht hat. Diese Stilformen sind gerade von dem hier erwähnten Gesichtspunkte aus am besten zu verstehen, nämlich als die Art und Weise, wie jedes Zeitalter über die Zweckformen hinausgegangen ist, um seinem künstlerischen Bedürfnis Genüge zu tun. Dieser Gesichtspunkt kennzeichnet ebenso die Strenge, mit welcher das gotische Kunstgewerbe noch an den Zweckformen festhält und sie nur mit einem leichten architektonischen Zierat versieht, wie die Barockzeit mit ihrem Überwuchern der Zweck-

formen durch dekorative Zutaten, und ebenso das moderne Kunstgewerbe, das vielfach wieder auf die reine Zweckform zurückgegangen und damit rein handwerksmäßig geworden ist. Bei den Zutaten, durch welche die künstlerische Form über die Zweckform hinausgeht, hat man wieder zwei ganz verschiedenartige Steigerungen der Zweckform zu unterscheiden, deren künstlerischer Wert auch sehr verschieden ist. Der Künstler kann entweder die Zweckform selbst steigern oder seinem Stilgefühl gemäß abändern, um sie sozusagen selbst in eine Kunstform zu verwandeln. Das geschieht z. B. dann, wenn das Rokoko den Stuhlbeinen eine leicht geschweifte Form gibt oder wenn der Biedermeierstil die Lehnen der Stühle und der Sofas in breite, behagliche Bogenformen überführt. Oder es kann zweitens zu der Zweckform etwas ganz Neues hinzugefügt werden, das als ein wirklicher äußerer Zusatz erscheint, wie ein Zierat irgendwelcher Art; dann entsteht die eigentliche Dekoration oder die dekorative Zutat zu der Zweckform.

Aus diesen Überlegungen sieht man, wie unrichtig die heutzutage so oft wiederholte Behauptung ist, daß Schönheit eines Gegenstandes sich decke mit seiner Zweckmäßigkeit — ein bekannter Architekt hat vor kurzem sogar die Behauptung aufgestellt, Schönheit ist nichts anderes als Zweckmäßigkeit. Wenn das richtig wäre, so müßte die Malerei und die Dichtkunst, die Tonkunst, ja, eigentlich überhaupt alle freie Kunst, nichts mit Schönheit zu tun haben, denn ein lyrisches Gedicht ist ebenso wenig zweckmäßig wie eine Sonate oder eine Symphonie. Die Zweckmäßigkeit *kann* auch in einfacher und schöner Form — ohne dekorative Zutaten — zum Ausdruck gebracht werden, und solche Formen erscheinen dann leicht als ausschließlich durch den Zweck des Objektes bestimmt. Wir sehen aber sehr selten im Kunstgewerbe reine Zweckformen, weil instinktiv und ohne sich der Tendenz seiner Arbeit bewußt zu sein, auch der Handwerker nicht nur zweckmäßige, sondern auch schöne Formen erstrebt. Man verwechselt bei dieser Behauptung wohl in der Regel das berechtigte Streben nach *einfachen* Kunstformen, die zwar auch den Zweck des Objektes zum Ausdruck bringen, aber doch jenes Plus der erstgenannten Art zeigen, durch welches gerade die wertvollen Kunstformen entstehen mit der wirklich reinen Zweckform, die uns immer nüchtern, um nicht zu sagen roh und ungestaltet anmutet. In dem bekannten Folkwang-Museum in

Hagen ist ein Flügel aufgestellt, der annähernd reine Zweckformen zeigt. Seine vier Beine sind wirklich nichts als Holzklötze, und der Kasten ist unter möglichster Vermeidung der Kunstformen aus einfachem Holz ausgeführt. Ein solches Möbel macht auf jedes künstlerisch geschulte Auge einen unerträglich rohen und brutalen Eindruck. Es drängt den Gedanken auf, daß hier ein edler Gebrauchsgegenstand, der sogar nicht einmal dem Gebrauch im engeren Sinne, sondern der Kunst dient, in ein rohes, seiner Bedeutung nicht entsprechendes Gewand gekleidet ist. Selbst der niedrigste Handwerker kann ein solches Möbel mit Säge und Hobel zusammenschreinern; eben deshalb hat es nichts mit Kunst zu tun, sondern ist reines Handwerksprodukt. Es würde noch unerträglicher sein, wenn nicht selbst bei diesem Möbel, das offenbar ein reines Modestück ist, der fast unwiderstehliche Drang des Kunstgewerblers, über die reine Zweckform hinauszugehen, sich doch noch ein wenig geltend machte, obwohl er einer modernen Richtung zuliebe mit Gewalt zurückgedrängt worden ist.

Trotzdem wir also den sicheren Beweis dafür erbringen können, daß Kunstformen stets über die reinen Zweckformen hinausgehen, hat unser gegenwärtiges Kunstgewerbe recht daran getan, einmal wieder möglichst auf die Zweckformen zurückzugehen, denn da unserer Zeit charakteristische, ihr eigentümliche Stilformen fehlten, war dies der einzige Weg, auf dem man wieder zu solchen gelangen konnte. Das liegt eben darin begründet, daß die Kunstform einer Zeit eine charakteristische Umbildung der Zweckform ist, und Umbildungen können nur aus dem gewonnen werden, was man umzubilden hat; daher mußte die reine Zweckform erst einmal wieder unserer Zeit nach Möglichkeit zum Bewußtsein gebracht werden.

Damit zeigt sich zugleich, daß im Kunstgewerbe und in der Architektur der Gegenwart sich ein Gesundungsprozeß vollzieht und daß man den rechten Weg eingeschlagen hat, um wieder zu neuen Kunstformen zu gelangen. Das Streben nach Steigerung der Zweckform und nach dem Ausdruck des besonders Wertvollen, das wir früher als eines der Grundmotive aller Kunst erkannt haben, hat sich in diesen Künsten ein verständnisvolles Maß auferlegt. Damit steht die künstlerische Bewegung in diesen Gebieten der Kunst in einem höchst erfreulichen Gegensatz zu der früher geschilderten Bewegung in der Lyrik

(in der Dichtkunst überhaupt) und in der Malerei und Musik, und wir dürfen deshalb hoffen, daß an den angewandten Künsten, insbesondere am Kunstgewerbe, der Kunstsinn unserer Zeit wieder erstarken und auf neue und originelle Wege gelangen wird. In den übrigen Künsten dagegen schlägt, wie wir gesehen haben, die moderne Kunstbewegung genau den entgegengesetzten Weg ein: eine sinnlose Steigerung der Ausdrucksmittel als solcher an Stelle des Strebens nach Einfachheit in den angewandten Künsten. Und dort wird deshalb auch genau das Gegenteil erreicht von dem, was die Künstler selbst wollen. Der Ausdruck wird nicht gesteigert, sondern er hebt sich selbst auf, indem er zum bombastischen Wortgerassel oder zum sinnlosen Anhäufen von Details wird (in der Malerei), womit überhaupt nichts mehr ausgedrückt werden kann.

Was wir hier an der Kunstform im Gegensatz zur Zweckform (und an dem Hinausgehen über die bloß naturwissenschaftliche Darstellung eines Objektes durch die Kunst) ausgeführt haben, das gilt nun für die gesamte Kunst überhaupt. Das „Künstlerische" oder das spezifisch „Ästhetische" in der freien wie in der angewandten Kunst, im künstlerischen Schaffen und im künstlerischen Genießen und damit auch in dem durch den Künstler geschaffenen Objekt ist in dem zu suchen, worin über das rein Verstandesmäßige, das rein Zweckmäßige und über die bloße Wiedergabe von Naturformen hinausgegangen wird, in dem Sinne einer Zutat oder eines Zuwachses, durch welche das Zweckmäßige oder das Verstandesmäßige Phantasie- und Gefühlswerte erhält. Künstlerisches Schaffen ist dann dasjenige Darstellen eines Werkes, welches nicht verstandesmäßig etwas Zweckmäßiges oder Nützliches schafft und darstellt, sondern welches eben darüber hinausgeht, um dem dargestellten Objekt Phantasie- und Gefühlswerte zu verleihen; künstlerisches oder ästhetisches Auffassen, Anschauen ist dasjenige, welches über den bloßen allgemeinen Erkenntniszweck des Anschauens und Auffassens hinausgeht und die psychische Tätigkeit des Auffassens mit der Tendenz betreibt, dem auffassenden Individuum Phantasie- und Gefühlswerte zu verschaffen und entweder der sinnlichen Seite des Objektes oder auch reinen Phantasiegestalten Gefühlswerte abzugewinnen. Ästhetisches Urteilen ist diejenige Urteilstätigkeit, welche den Ertrag dieses Genießens und Anschauens urteilsmäßig formuliert und zusammenfaßt.

Gehen wir zu der zweiten Frage über, wie wir uns das System der Künste zu denken haben. Zu diesem Zweck hätten wir zunächst das Wesen der Kunst zu bestimmen. Die Definition der Kunst ergibt sich aus unseren früheren Überlegungen. Die Kunst ist danach eine sinnlich anschauliche Darstellung eines gefühlsbetonten Erlebnisses (bei dem das Gefühl, wie wir sahen, entweder sinnliche Eindrücke oder Phantasiegestalten und Phantasieereignisse besonders wertvoll macht) mit einer dem Gefühlswerte entsprechenden Steigerung des Ausdrucks in einem bleibenden Werk.

Wie ergibt sich wohl hieraus nun ein System der Künste, und was erscheint als der natürliche Gesichtspunkt zur Einleitung der Künste? Der Kernpunkt der Kunst (im Sinne der Kunsttätigkeit) liegt darin, daß sie Darstellung ist, und zwar eine bestimmte Art der Darstellung, die wieder von eigenartigen Motiven getragen ist. Daraus muß sich ergeben, daß der Hauptgesichtspunkt zur Einteilung der Künste der Art der Darstellung entlehnt werden muß. Und da die Art der Darstellung zugleich wieder im wesentlichen durch die Mittel der Darstellung bestimmt ist, müssen diese beiden Gesichtspunkte das System der Künste bestimmen. Die Motive der Darstellung müssen zugleich gewisse Unterarten und Abarten der Künste erzeugen. Alle Kunst stellt, wie wir sahen, mit anschaulichen Mitteln und wiederum je nach der einzelnen Kunst, mit einer bestimmten Art anschaulicher Mittel dar. Und das Ergebnis dieser Darstellung soll immer ein Werk sein, das eine anschauliche Wirklichkeit repräsentiert. Die Kunst stellt also nicht durch Beschreibung, nicht durch Reflexion, nicht durch Analyse oder gedankenmäßige Konstruktion dar, ihr Ergebnis soll nicht das Zerlegen oder das Verstehen und Erklären eines Objektes sein, sondern ihr Ergebnis ist wiederum ein reales Objekt, das sowohl dem Künstler wie dem Betrachter (dem Genießenden) ein gesteigertes Äquivalent der Wirklichkeit sein soll — dem Künstler ein gesteigertes Äquivalent des von ihm wirklich Erlebten, dem Genießenden ein Äquivalent für das künstlerische Nacherleben. Ich nenne diese Art der Darstellung deshalb auch Äquivalentdarstellung. Das Unterscheidende der einzelnen Künste liegt daher darin, daß 1. diese anschauliche Äquivalentdarstellung eines realen Objektes oder eines ihm gleichwertigen Phantasiegebildes mit verschiedenen Darstellungsmitteln erreicht werden kann und daß 2. der Effekt dieser verschie-

denen Darstellungsart ein verschiedener ist (also in dem verschiedenartigen Charakter des entstehenden Werkes). Unter dem Gesichtspunkt der Darstellungsmittel ergeben sich dann vier Hauptkünste: 1. die bildenden, deren Darstellungsmittel objektive Materialien sind, deren Darstellungseffekt ein objektives Abbild, ein eigentliches Gebilde des vom Künstler Erlebten ist; 2. die redenden Künste (Dichtkunst), deren Darstellungsmittel das Wort und deren Darstellungseffekt ein in verbaler Form vermitteltes rein inneres Entstehen des Werkes in dem Leser oder Hörer ist; 3. die musikalischen Künste (die Musik), deren Darstellungsmittel Töne und Takte sind, deren Darstellungseffekt ein stets auf Reproduktion angewiesenes rhythmisch-musikalisches Ganzes von Gehörseindrücken ist; 4. die Bewegungskünste, deren Darstellungsmittel rhythmische Bewegungen sind, deren Darstellungseffekt ein Ganzes von visuell akustischen Eindrücken ist. Die mimische Kunst nimmt insofern eine besondere Stellung ein, als in ihr zwei Darstellungsmittel fast gleichwertig zur Geltung kommen: das gesprochene Wort und die Bewegungskunst.

Alle anderen Merkmale der Künste sind sekundärer Natur und müssen bloß als Folgen oder Nebenwirkungen dieser Haupteigenschaften der Künste betrachtet werden. So z. B. daß die bildende Kunst nur das räumliche Nebeneinander und nur etwas Simultanes, daß dagegen die redenden Künste und die mimische Kunst etwas zeitlich Sukzessives direkt darstellen können. Ferner, daß die einen Künste stets auf Reproduktion ihrer Werke angewiesen sind, während bei den anderen ein objektives Werk besteht, das zwar auch innerlich reproduziert werden muß, um verstanden und genossen zu werden, das aber doch nicht erst durch die Reproduktion verwirklicht wird.

Die weitere Ausführung des Systems kann hier nicht mehr gegeben werden, es genüge, seinen einheitlichen Charakter und seine direkte Ableitung aus der Grundauffassung der Kunst hervorzuheben.

Werfen wir noch einen Blick auf das letzte Problem der Ästhetik, das Zustandekommen der ästhetischen Kategorien oder, psychologisch ausgedrückt, der Arten und Modifikationen des ästhetischen Eindrucks.

Hierbei zeigt sich nun besonders deutlich die Berechtigung unserer früheren Überlegungen, daß wir dem ästhetischen Lebensgebiet nur gerecht werden können durch eine Vereinigung sub-

jektiv psychologischer und objektiv gegenständlicher Betrachtungsweise. Es ist ebenso unmöglich, ein System dieser Eindrücke rein psychologisch abzuleiten, wie durch rein objektive Betrachtungen zu zeigen, daß wir diese, und nur diese Arten ästhetischer Eindrücke haben. Die Tatsache, daß wir gerade diese Arten ästhetischer Eindrücke haben, also ihre qualitative Mannigfaltigkeit als solche, liegt in rein objektiven Verhältnissen begründet, die auf uns ästhetisch wirken, daß aber diese objektiven Verhältnisse bestimmte Gefühls- und Phantasiewerte repräsentieren, hat natürlich rein subjektive Ursachen, die nur durch die psychologische Untersuchung festzustellen sind.

Nun kann man zunächst als eines der sichersten Ergebnisse der Analyse der Eindrücke des Schönen, des Erhabenen, des Tragischen und des Komischen und ihrer Unterarten bezeichnen, daß diese verschiedenen ästhetischen Eindrücke einander nicht einfach nebengeordnet sind, sie entstehen überhaupt nicht unter dem gleichen Gesichtspunkte, weil sie nicht auf der Variation eines gleichartigen Komplexes von Ursachen beruhen. Vielmehr hat man mit Rücksicht auf die kausale Entstehung zwei verschiedene Klassen ästhetischer Eindrücke zu unterscheiden: 1. solche, deren primäre Verschiedenheit durch die objektiven Verhältnisse bedingt ist; das ist das Schöne und das Erhabene und ihr Gegensatz das Häßliche und das Niedliche oder Kleinliche; 2. solche, die zwar auch eine Verschiedenheit der objektiven Verhältnisse enthalten, die aber mehr durch die Verschiedenartigkeit der psychischen Prozesse bedingt sind, welche diese objektiven Verhältnisse ästhetisch wirksam machen, das ist das Tragische und das Komische und ihre Abarten.

Was zunächst das Schöne und das Erhabene betrifft, so müssen wir bei dem Begriff des Schönen vorher noch einen verhängnisvollen Doppelsinn beseitigen. Die ältere Ästhetik (und manche neueren Ästhetiker, z. B. auch noch Lipps) nahm das Schöne in dem doppelten Sinne, daß es einerseits das ganze Gebiet des ästhetisch Wirksamen bezeichnete, andererseits eine besondere Art desselben, die man das dann Schöne im engeren Sinne nannte. Dieser Doppelsinn muß unbedingt vermieden werden, wenn man zur Verständigung über die Arten ästhetischer Eindrücke gelangen will. Ich bezeichne deshalb das gesamte Gebiet des ästhetischen Lebens mit dem Ausdruck „das Ästhetische" oder das „ästhetisch Wirksame", unter dem Schönen hingegen ver-

stehe ich eine besondere Art des ästhetisch Wirksamen, die den übrigen Arten nebengeordnet ist. Dann entsteht das eigentlich Schöne dadurch, daß uns die Dinge 1. rein durch ihre qualitativen Verhältnisse gefallen und daß 2. dieses Qualitative entweder mehr typischen Charakter tragen kann oder den Charakter des Individuellen. Hieraus ergeben sich die beiden Unterarten des Schönen: das typisch Schöne und das individuell Schöne. Das Erhabene entsteht dadurch, daß 1. die quantitativen oder intensiven Eigenschaften der Dinge wohlgefällig werden und daß 2. das quantitativ oder intensiv Außerordentliche und Große gefällt. Der Gegensatz dieser beiden Eindrücke ist dann bei dem Schönen das qualitativ Mißfällige oder das Häßliche (welches wieder das typisch Häßliche oder das individuell Häßliche sein kann) und bei dem Erhabenen besteht es darin, daß das Kleine oder intensiv Schwache an den Dingen wohlgefällig wird; hierdurch entsteht das Niedliche als Ursache eines Wohlgefälligen und das Kleinliche als Ursache eines mißfälligen Eindrucks.

Die ältere Ästhetik hat Wert darauf gelegt, daß das Gefallen am Schönen ein „konfliktfreies", das Gefallen an dem Erhabenen dagegen ein „konfliktvolles" sei (Kant, Eduard v. Hartmann u. a.), d. h. im ersten Falle sollte das Gefallen zustande kommen, ohne daß wir vorher eine innere Hemmung zu überwinden haben, im zweiten Falle sollen wir uns zuerst durch das Übergroße oder Übermächtige bedrückt fühlen, uns neben dem quantitativ Großen oder den intensiven Naturgewalten klein und unbedeutend vorkommen, worauf wir uns dann erst innerlich wieder aufrichten müssen, wenn das Gefallen in uns entstehen soll; ja, man hat hieraus sogar manchmal gefolgert, daß die Freude am Erhabenen infolgedessen eigentlich eine Freude darüber sei, daß wir uns durch den übermächtigen Natureindruck nicht erdrücken lassen. Sie wäre dann also eigentlich nicht eine Freude an dem Objekt, sondern an unserer eigenen Unabhängigkeit von ihm. Diese Überlegung ist nicht zutreffend. Wir freuen uns in der Tat beim Eindruck des Erhabenen über das große Objekt selbst, und diese Freude knüpft auch unmittelbar an den objektiven Eindruck an, aber es mischt sich dabei dem ästhetischen Gefallen ein außerästhetisches Moment ein, nämlich ein dunkles Bewußtsein von der Überlegenheit, unter Umständen selbst der Fruchtbarkeit des erhabenen Objektes oder Naturvorganges. Das ist aber nicht einmal das Charakteristische an dem Erhabenen, sondern ein

äußerästhetisches Moment, das als eine unvermeidliche Zugabe zu der ästhetischen Seite des Eindrucks erscheint.

Das Tragische entsteht dadurch, daß 1. zum Objekt der Darstellung etwas Unlustvolles gewählt wird, und zwar in der Regel ein menschliches Leiden als dasjenige, was uns in erster Linie als das Unlustvolle in der Welt interessiert. Dazu kommt 2. die Art, wie wir dieses Leiden aufnehmen; denn es wirkt auf uns nicht als bloßes Leiden, indem der Künstler es so darstellt, daß der leidende Mensch über sein Schicksal innerlich Herr wird, und daß es ihm geradezu der Anlaß wird, um menschliche Größe und innere Überlegenheit über das Schicksal zu bewähren. Hierdurch erklärt sich auch, daß ein unlustvolles Thema ästhetisches Gefallen erregen kann. Die Tragödie enthält eben objektiv die Schilderung jener inneren Erhebung über das Leiden, die das Gefallen hervorbringt. Daraus folgt 3. das psychologische Merkmal des Tragischen, daß das ästhetische Gefallen hierbei ausgeht von einer tiefen Unluststimmung, die dann wieder überwunden wird, um ein Gefallen höherer Art zu erzeugen. Die unmittelbare Auffassung des Objektes, die Auffassung des leidenden Menschen, bringt zunächst eine Unluststimmung hervor. Diese wird dann durch einen zweiten hinzukommenden Vorstellungskomplex (den von der Überwindung des Leidens) in ein Gefallen verwandelt. Da das ästhetische Gefallen hierbei aber auf einer Freude beruht, die sich erst aus einer Unluststimmung herausarbeitet, so ist das Eigentümliche des tragischen Eindrucks auf der Gefühlsseite dieser zweifache Gefühlscharakter: Ein Gefallen, das sich auf der Basis der überwundenen Unlust erhebt und bei welchem daher die Unlust während des Gefallens noch nachwirkt. Einen ganz ähnlichen inneren Vorgang werden wir bei dem Komischen finden.

Das Komische entsteht objektiv dadurch, daß 1. ein Eindruck, der entweder durch Worte vermittelt werden kann (wie beim Witz oder in der komischen Dichtung), oder durch eine Situation oder Handlung, in der unmittelbaren und nächstliegenden Auffassung, die gewöhnliche fest mit den Worten oder mit dem sinnlichen Eindruck der Handlung assoziierte Auffassung in uns erweckt; der Witz z. B. erweckt zunächst die gewöhnliche nächstliegende Bedeutung der witzigen Worte, die komische Handlung oder Situation erweckt unmittelbar in uns die gewöhnliche Auffassung dieser Handlung. Dann aber verbindet sich 2. infolge der eigenartigen Kombination der Worte oder infolge ganz besonderer

Umstände bei der Handlung damit eine zweite Bedeutung, die gewöhnlich nicht mit ihnen verbunden ist und die der ersten, gewöhnlichen Auffassung widerspricht, oder sie in irgendeinem Sinne aufhebt. Diese zweite Bedeutung muß z., eben weil sie ungewöhnlicher Natur ist, einen gewissen überraschenden Effekt mit sich bringen. Dazu kommt aber 4. als das wichtigste, aber von der bisherigen Ästhetik fast immer übersehene Merkmal des Komischen, daß in der Wahl der Worte oder in der Handlung angedeutet wird, daß die Aufhebung der gewöhnlichen Auffassung durch jene zweite ungewöhnliche nicht ernst zu nehmen ist. Hierdurch erhält das Komische den Charakter des Harmlosen, des Neckischen und des Spielenden; die beiden Bedeutungen eines Wortes oder einer Handlung, die sich hier einander aufhebend gegenüberstehen, heben sich in Wirklichkeit doch nicht auf, sie *können* es tun, aber sie *brauchen* es nicht, es ist ein Widerspruch, der doch wieder kein Widerspruch ist, weil die beiden sich widersprechenden Bedeutungen nebeneinander bestehen bleiben. Für die psychische Auffassung des Komischen folgt daraus, daß der Auffassende zwischen beiden Bedeutungen sozusagen hin- und herpendelt und mit seiner Entscheidung in der Schwebe bleibt, und hierdurch wird eben dem Widerspruch der Charakter des Ernstes genommen, und es entsteht der Charakter des Harmlosen, des Neckischen und des Heiteren. Daß zu dem Komischen immer die Aufhebung eines ernsten Eindrucks gehört, ist, soviel ich weiß, zum ersten Male hervorgehoben worden von O. Schauer, der aber ganz einseitig dabei auf den Charakter des Neckischen dringt und ihn nicht genügend aus dem Zustandekommen des komischen Effektes ableitet. Die Aufhebung einer ersten Bedeutung durch eine zweite im Eindruck des Komischen kann entweder absichtlich herbeigeführt werden, wie das in der Regel beim Witz der Fall ist, oder auch unabsichtlich, dann entsteht die unfreiwillige Komik; sie kann entweder ernst gemeint sein, das ist bei der gewöhnlichen Komik der Fall, oder sie kann auch nur eine scheinbare sein, es kann der Schein erweckt werden, daß eine gewöhnliche Bedeutung durch eine ungewöhnliche aufgehoben würde, während sie versteckterweise doch aufrechterhalten wird. Dann entsteht eine Art von boshafter Komik, die hauptsächlich das Wesen der Satire ausmacht. Je mehr dagegen die Komik den Charakter einer harmlosen Aufhebung des Gewöhnlichen annimmt, desto mehr entsteht der Charakter des Humorvollen.

Diese etwas abstrakten Ausführungen mögen an einigen Beispielen klargemacht werden. Eine komische Situation entsteht z. B., wenn ein Mensch mit ungeheurer Anstrengung einen mächtigen Anlauf nimmt, um über ein Seil zu springen, wenn aber in dem Augenblick, wo er an dem Seil angelangt ist, ein guter Freund das Seil fallen läßt. Die unmittelbare und gewöhnliche Auffassung der Handlung ist die eines ernst zu nehmenden Kraftaufwandes, das Fallenlassen des Seiles hebt diese plötzlich und unerwartet auf, so daß die Anstrengung zwecklos erscheint. Zugleich verbindet sich damit der Gedanke, daß die Aufhebung der Anstrengung durch die Veränderung der Situation von seiten des Freundes eine harmlose, neckische, also keine ernstgemeinte war. Eine Handlung von unfreiwilliger Komik entsteht z. B. dann, wenn ein kleiner Hund sich einem sehr viel größeren und stärkeren mit mächtigem Bellen entgegenstellt und von dem größeren keiner Beachtung gewürdigt wird. Das Komische entsteht hier dadurch, daß das Gebaren des kleinen Hundes in der unmittelbaren Auffassung den Eindruck eines starken und gefährlichen Angriffs erweckt. Diese Auffassung wird aufgehoben durch die hinzukommende Vorstellung, daß der Angriff dem Gegner nichts schaden kann und daß er durch das Verhalten des starken Gegners erst recht als zwecklos erscheint. Zugleich gewinnt dadurch der Angriff des kleinen Hundes den Charakter des Harmlosen, aber das Besondere dieses Falles liegt darin, daß diese Harmlosigkeit eine unfreiwillige ist und von dem, der den komischen Effekt erzeugt, nicht beabsichtigt wurde.

Die heutzutage am meisten anerkannte Erklärung des Komischen ist die von Lipps. Ich habe jedoch schon in meiner „Einführung in die Ästhetik der Gegenwart" darauf hingewiesen, daß sie ungenügend ist und verweise deshalb auf die früheren Ausführungen (vgl. a. a. O. S. 68).

Alle diese Ableitungen ästhetischer Ansichten, die ich hier aus der Grundauffassung gegeben habe, konnten nur Andeutungen sein, sind doch allein über die ästhetischen Kategorien umfangreiche Werke geschrieben worden. Eine nähere Ausführung der drei hier zuletzt behandelten Probleme hoffe ich bald an anderer Stelle geben zu können.

Sachregister.

Äquivalente, ästhetische 121ff.
Äquivalentdarstellung 121, 133.
Ästhetik, ihre Aufgaben 7, 9ff.
Ä. als Wissenschaft von einem Lebensgebiete 7, 9ff.; Ä. ihre Forschungsgebiete 23ff., empirische 15, spekulative 12, normative 15; subjektive, objektive, psychologische Ä. 7, 25ff. System der Ä. 9. Methoden d. empirischen Ä. 31ff. Bedenken der Künstler und Laien gegen die Ä. 13f.
Ästhetisch; was ist das Ästhetische (Künstlerische)? 106, 126ff.
Ästhetiker, Anforderungen an den Ä. 15ff. (16).
Ästhetische Form u. Zweckform 128ff.
Analyse künstlerischen Schaffens 40ff. (vgl. k. Sch.) des ästhetischen Gefallens 96ff.
Anforderungen einer Zeit und ihre Bedeutung für die künstlerischen Leistungen 91.
Anlage, künstlerische 12ff.
Anschauung, ästhetische 109.
Anschauliche Darstellung, die Kunst als a. D. eines „Werkes" 59, 122.
Ansprüche unserer Zeit an den Künstler 90ff., 93.
Architektur, moderne 69.
Assoziationen, ästhetische und allgemeine 100.
Assoziativer und direkter Faktor des ästhetischen Eindrucks 100.
Auffassung, ästhetische 96ff.
Auflösende Motive 64.
Ausdruck in der Kunst 44, 47, 49, 121. Allgemeine Natur des Ausdruckstriebs 47ff.; und Form i. d. Kunst 47, 50, 51, 65. Gegensatz des Ausdrucksstrebens und des Strebens nach Form 47ff., 51. Bedeutung des Ausdrucksstrebens 52ff., 64.
Ausdruckskultur 62ff.
Ausdruckstheorie des künstlerischen Schaffens 47.
Ausgangspunkt für das ästh. Verständnis 7.
Außerästhetische Motive und Assoziationen (im Erhabenen) 136.
Außerästhetisches Urteil 112.

Bach, Friedemann 77.
Begabung, künstlerische 37 (Analyse B. 37, 75ff., ihr Verhältnis zur Persönlichkeit des Künstlers). Einseitigkeit der Begabung 81ff. Einfluß einseitiger k. B. auf die Entstehung von Kunstrichtungen 82ff.
Begriffe (ästhetische Grundbegriffe, Kategorien) 134.
Beschränkung des künstlerischen Ausdrucks 60ff.
Biedermeierzeit 92.
Bildung, das Problem der ästhetischen Bildung 110ff. Stufen der ä. B. 111f. Einfluß dieser Stufen auf das ä. Gefallen und Urteilen 113ff.
Biographien von Künstlern 33.
Biographische Methode 33.
Burke, Edm. 97.
Buddhatypus 42, 66.

Charon-Gesellschaft 86.
Chinesische Kunst, Überwiegen der objektiven und überindividuellen Momente in der ch. K. 42.
Chrzyzanowski 33.

Darstellen, als Wesen der Kunst 54, 55, 56, 133.
D. und Gefühlsausdruck 52, 50.
D., anschauliches, Äquivalentdarstellung 133.
Dekoration 119.
Dessoir, Max 107.

Dilettantismus (dilett. Urteil) 112.
Direkter Faktor des ästhetischen Eindrucks 100.
Dilthey, Wilh. 35.
Dvorak 81.

Einfühlung, ästhetische 101ff., 113. E. ist nichts spezifisch Ästhetisches 104ff.
Einheit des ästhetischen Forschungsgebietes 9.
Einteilung (System) der Künste 135.
Englische Ästhetik des 17. und 18. Jahrhunderts 97.
Empfänglichkeit, ästhetische, als eine Vorbedingung ästhetischer Forschung und Beurteilung 16ff. Steigerung der ä. E. in unserer Zeit 70, 93.
Entartung der modernen Kunst 10ff., 71ff.
Entwicklung des ästhetischen Urteils beim Kinde und in der Menschheit 19ff., 29.
Erhaben 135f.; ist das Erhabene ein konfliktthaltiges Gefallen? 136.
Erlebnis, künstlerisches 43ff.; seine fundamentale Bedeutung als k. Motiv 43ff., 54. Steigerung und Entfaltung des E. i. d. Kunst 54ff.
Erlkönig, Entstehung 44, 46.
Erstarrte Formen 66ff.
Erstlingseindruck 108.
Erziehung, ästhetische (künstlerische) 111ff.
Ethnologische Ästhetik 39.
Evolutionistische Ästhetik 38ff.
Experimentelle Ästhetik 36.
Experimentelle Erforschung des künstlerischen Schaffens 36ff.; des ä. Genießens 107.
Expressionisten 70, 74, 123; ihr Grundirrtum, ihre Erklärung 74.

Fechner, G. Th. 99ff.
Form, künstlerische Form 128ff.
Formmotiv i. d. Kunst 55ff., 129ff.
Formales Gefallen (Urteilen) beim Kinde und beim Erwachsenen 112.
Futurismus 60, 70, 73, 74.

Gebetsteppiche 67.
Gefallen, ästhetisches 96ff., 113ff.
Gefühle, ästhetische 47. Bedeutung für das künstlerische Schaffen 48ff.
Gefühlsausdruck 47ff.
Gefühlsbetonte Erlebnisse im künstlerischen Schaffen 48.
Gegenständliches Gefallen 112.
Gegenwart, die Kunst der G. 10, ihre Entartung 11, 71ff., 122.
Genießen, ästhetisches 96ff.
Gesamteindruck, ästhetischer 114, 115, 117, 118.
Geschmacksurteil 98, 110.
Gesetze des ästhetischen Gefallens und Urteilens 100, objektive und subjektive Möglichkeit ihrer Ableitung, Gesetze und Normen 116ff. G. des künstlerischen Schaffens 11.
Goethe 14, 35, 44, 46, 79.
Gogh, van 44.
Grenzen der Künste 11.
George, Stephan 83.
Gottsched 91.
Grundformen 69.

Handarbeit 126.
Handwerk 131ff.
Haller, Albrecht v. 13.
Hartmann, Ed. v. 99, 136.
Herder, J. G. 101.
Hauptmann, Gerh. 120.
Hebbel 77.
Hildebrand, Adolf 14.
Hodler 82ff.
Holländer, fliegender, v. R. Wagner 44, 54.
Hölderlin 79.

Idealisierung, alle Kunst muß idealisieren 53ff.
Ibsen 120.
Idee im künstlerischen Schaffen 44.
Imitation 125; europäische I. orientalischer Kunst 126, 94.
Impressionismus 68ff., 81, 82.
Indische Kunst 42.
Individualität des Künstlers 15.

Individuelle und überindividuelle Motive im künstlerischen Schaffen 89ff., 80ff.
Inhaltliches Gefallen und Urteilen 112.
Instinktives Schaffen des Künstlers 12ff., im Anschauen u. Genießen 113.
Interesseloses Wohlgefallen 98.
Japanische Kunst 42.

Kalischer, Edith Landmann 122.
Kant 13, 97.
Kategorien, ästhet. 127ff.
Keller, Gottfried 77.
Kenner, besonderes Urteil des K. im Gegensatz zum Laien 112.
Kinder, ihr ästhetisches Urteilen 112, ihr künstlerisches Schaffen 60.
Klarheit, Prinzip d. ästhetischen Kl.; künstlerische Klarheit als Grundforderung 120.
Klimt 72.
Klinger, Max 14 (seine Symbolik), 121.
Komisch 137ff., als ästhetische Kategorie. Arten des K. 138ff.
Kontemplation 98ff., 113.
Külpe, Oswald 107ff.
Kultur, ästhetische 89.
Kultur und Kunst 43, 90.
Wirkung der Kultursteigerung auf die Kunst 90ff.
Künstler, seine Begabung 76, Persönlichkeit 77, Motive des Schaffens 41ff. Kunst und Zeitgeschmack (vgl. auch: Motive) 91ff., seine Stellung zur wissenschaftl. Ästhetik 12ff., naive und reflektierende Kunst 13ff.
Künstlertypen 12, 75ff.
Kunst, Definition der K. 47, 57, 133. Kunst als Ausdruck 47ff., K. als Darstellung 57. System d. K. 133.
Kunstwart 122ff.
Kunstform 128ff.
Kunstgewerbe 69, 124ff.
Kunsthandwerk 67.
Kunstrichtungen, Entstehung von K. 41ff.
Lebensverneinung 78.
Lipps, Th. 101f.
Lessing 14.
Liliencron, D. v. 77.
Lyrik 122. Entartung der modernen Lyrik 24. Ausdruckssteigerung und Formlosigkeit in der Lyrik 83, 84ff. Sprachliche Geschmacklosigkeiten der modernen Lyrik 85ff.
Laokoon 118.

Manierismus 66.
Maßstäbe in der Kunst 92ff.
Materiales ästhetisches Urteil 112.
Methoden der empirischen Ästhetik 31ff.
Meyer, K. F. 77.
Meyerbeer 63.
Michel Angelo 77.
Milieu, seine Bedeutung für den Künstler 90, für die Kunstrichtungen 89ff.
Mimische Kunst 134.
Mitteilung in der Kunst 55.
Mittel des künstlerischen Schaffens 125, 59ff.
Mittelalterliche Kunst 42.
Mode und Kunst 42, 89.
Moderne Kunst, ihre Entartung 10ff., 71, 122. Steigerung des Ausdrucks in der modernen Kunst 64, 68. Steigerung in der Kunst 128ff.
Modifikationen des ästhetischen Eindrucks 134ff.
Motive des künstlerischen Schaffens 7, 11, 40ff. Persönliche und außerpersönliche Motive des künstlerischen Schaffens 41, 89. Zwei Arten persönlicher Motive 43. Motive in der Oper 64. Individuelle Motive 75.
Musik 134.

Naivetät des Künstlers 12.
Naturgenuß, ästhetischer 114.
Naturnachahmung, die Kunst muß über die Natur hinausgehen 129.

Naturwissenschaftliche Methode in der Ästhetik 38ff.
Normen, ästhetische 14, 116, 123.
Novalis 79, 121.

Objektive Ästhetik 7ff., 25ff., 116ff.
Objektivierung durch die Kunst 54.
Olbrich 81.
Oper und Drama 63.
Optimismus in der Kunst 78.
Organempfindungen 104.
Orientalische Kunst 67, 94.
Ornament (Ornamentik) 130.

Pathographie in der Ästhetik 35.
Pathologische Begabung des Genies (des Künstlers) 35f.
Persönlichkeit (und Begabung) des Künstlers 76ff.
Perspektive 45.
Pestalozzi als Volksdichter 46.
Phantasie, künstlerische 47; ihre Bedeutung für das künstlerische Schaffen 47. Phantasie- und Gefühlswerte im Kunstwerk 113, 128, 132ff.
Plastik (Rund- und Reliefplastik) 118.
Prähistorische Kunst 39.
Primitive Kunst 38.
Prinzipien, ästhetische 116ff. (100).
Probleme beim künstlerischen Schaffen 45.
Psychographische Methode in der Ä. 33.
Psychologie des künstlerischen Schaffens 33ff.
des ästhetischen Gefallens.
Psychologische Ästhetik 7, 25ff.

Reflexion, ästhetische im künstlerischen Schaffen 12ff.
Rodin 82.
Raffael 76.
Realismus 78ff.
Regeln (vgl. Normen).
Reproduktive Kunst 134.
Relief 118f.
Romantische Kunst 79, 80.
Rosso 73.
Rundplastik 119.

Schaffen des Künstlers 37. Verhältnis zum wissenschaftlichen Schaffen 12ff.
Scheffel, J. V. 77, 79.
Schematismus in der Kunst 83.
Schiller 14, 35, 79.
Schneider, Sascha 94.
Schön, Doppelsinn des Begriffs 135. Kategorie des Schönen 127; das typische und das individuelle Schöne 136.
Schönheit (und Zweckmäßigkeit) 130ff.
Schönheitssinn in der modernen Kunst 84ff., 93ff.
Schopenhauer 13, 17, 18, 98.
Schranken künstlerischer Darstellung 60.
Semper, Gottfried 14, 16, 123.
Shakespeare 35, 46.
Soziale Motive d. Kunstschaffens 55.
Spekulative Ästhetik 15.
Stadien des ästhetischen Gefallens 107ff.
Stufenfolge ästhetischer Urteile 111.
Statistik in der Ästhetik 34.
Stilisierung 70.
Stilformen 129f.
Stimmung des Kunstwerks 34.
Strauß, Richard 81.
Sturm- und Drangperiode 46.
Subjektive Ästhetik 8.
Subjektivismus in der Kunst 67.
Symbol, verschiedene Arten des 71, 120f.
Symbolismus in der Kunst 70ff.
Symmetrie 39.
System der Künste 135ff.

Taine, Hippolyte 90.
Technik der Künste 95.
Teilvorgänge des ästhetischen Eindrucks 113ff.
Teppiche, orientalische 94.
Textilkunst 94ff.
Tradition, künstlerische, besonders im Kunstgewerbe 67.
Tragisch 137.
Ableitung des Tragischen 137ff.
Trieb, künstlerischer 43.

Typen des künstlerischen Schaffens 12, 37, 75; des ästhetischen Urteilens 12.

Unpersönliche Motive im künstlerischen Schaffen 89.
Unmittelbarkeit des ästhetischen Gefallens (Urteilens), zwei Arten dieser Unmittelbarkeit 109ff.
Urteil, ästhetisches 98, 114, 116, 122.

Velde, van de 81, 94.
Verständlichkeit, ästhetische (künstlerische) 120.
Vischer, Fr. Th. 17.
Volkelt, Jhs. 101.
Vorschriften für den Künstler 14, (117).

Wagner, Richard 14, 35, 44, 54, 63, seine künstlerische Entwicklung 63f.
Weltflucht des Künstlers 78.
Werk, künstlerisches 47, 113.
Werkmotiv in der Kunst 55.
Wert, ästhetischer 22, 116.
Werturteile, ästhetische 110, 114, 22.
Werthers Leiden 46.
Widerspruchslosigkeit, Prinzip der ästhetischen W. 120.
Wirklichkeit, ästhetische 98ff.
Wissen, im ästhetischen Urteil und Kunstverständnis 109ff.
Witasek, Stephan 115.
Wolf, Hugo 81.

Zeitkünste 134.
Zeitliche Sukzession, Möglichkeit ihrer Darstellung in den einzelnen Künsten 73, 134.
Zeitliche Analyse des ästhetischen Gefallens 107ff.
Zustandekommen des ästhetischen Eindrucks 134ff.
Zweck in der Kunst 119.
Zweckform und Kunstform 128ff.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21206 8073

DATE DUE
NOV 2 7 1999
Brigham Young University